This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse http://books.google.com

Munificentia
amicorum
EDGAR
WIND
BENEFACTION

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

Brunet f. 117

ec / Mz / 095

METHODE
POUR APPRENDRE
LE DESSEIN,

OU l'on donne les Regles générales de ce grand Art, & des préceptes pour en acquérir la connoissance, & s'y perfectionner en peu de tems :

ENRICHIE de cent Planches représentant différentes parties du Corps Humain d'après RAPHAEL & les autres grands Maîtres, plusieurs Figures Académiques dessinées d'après nature par M. COCHIN, les proportions & les mesures des plus beaux Antiques qui se voient en Italie, & quelques études d'Animaux & de Paysage.

Par CHARLES-ANTOINE JOMBERT.

A PARIS,

De l'Imprimerie de l'AUTEUR, rue Dauphine, à l'Image Nôtre-Dame.

M. D. C C. L V.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

PRÉFACE.

Il y a déja tant de Livres pour apprendre le Deſſein, qu'il ſembleroit inutile d'en augmenter encore le nombre. En effet, il n'y a preſque point de Peintre ni de Graveur un peu habile, qui n'ait donné quelque Récueil d'*Etudes* de têtes, pieds & mains, & même de figures entieres, ſoit nues ou habillées, ſous le titre de *Livre à deſſiner*. Chacun connoît ceux de *Laireſſe*, de *Bloëmart*, de *Gerard Hoet*, de *Biſſchop*, de *Sandrart*, de *le Clerc*, les *Etudes de Watteau*, & une infinité d'autres qui ſe trouvent inſérés dans les œuvres des grands Maîtres. Il eſt vrai qu'on doit moins les regarder comme des Livres, que comme des Recueils d'Eſtampes propres à former la main & le goût des perſonnes qui veulent s'exercer dans l'Art du Deſſein : car à l'exception de ceux de *Laireſſe & de Hoet*, il n'y en a pas un qui ait ſeulement une page de diſcours, ni le moindre élément du Deſſein.

Il parut en 1740 un Livre ſous le titre de *Nouvelle Méthode pour apprendre à deſſiner ſans Maître*, accompagné d'une grande quantité de Planches deſſinées & gravées par *Abr. Boſſe*. On y avoit ajouté un Recueil de Vignettes & quelques Académies faites d'après nature par M. *Cochin*. Quoique le diſcours en fût fort abrégé, & qu'il y eût même des Chapitres entiers qui n'avoient point de rapport à l'Art du Deſſein, ainſi que beaucoup de Planches peu intéreſſantes & de mauvais goût, le peu de principes qui s'y trouvoient raſſemblés furent aſſez goûtés des Artiſtes & des amateurs pour procurer le débit de toute l'édition, & il n'en reſte plus actuellement aucun Exemplaire. On a donc penſé qu'on feroit plaiſir à ces mêmes perſonnes en compoſant un nouvel Ouvrage ſur le plan de l'ancien, & en donnant en même-tems plus d'ordre & d'étendue aux principes qui peuvent faciliter aux jeunes gens l'étude de ce grand Art. On a ſupprimé toutes les Planches gravées anciennement par *Boſſe*, qui étoient pour la plûpart aſſez mal deſſinées, & l'on y a ſubſtitué des Études en grand de têtes, & autres parties du corps humain, tirées des tableaux des plus grands Maîtres d'Italie, tels que Raphaël, les Carraches, le Dominiquin, le Guide, &c. Ainſi l'on a lieu d'eſpérer que le choix que l'on a fait de leurs plus beaux morceaux pour les faire graver, & les préceptes que l'on donne

aux Commençans pour les diriger dans leurs études, rendront ce Livre d'une plus grande utilité que tous ceux qui ont paru jusqu'à présent sur cette matiere. On n'ignore pas qu'il y a bien des choses qui se démontrent mieux & plus facilement par la pratique & l'opération manuelle que par de longs discours. On sçait aussi qu'un habile Dessinateur, le porte crayon à la main, est plus en état d'instruire ses éleves & de leur apprendre les élémens de son Art, que le Livre le plus détaillé & les raisonnemens les mieux démontrés: mais on doit considérer que la lecture de cet Ouvrage, loin d'exclure les instructions qu'on peut recevoir d'un habile Maître, contribuera au contraire à leur en rappeller l'idée si elle venoit à s'échapper de leur mémoire. D'ailleurs combien de lieux éloignés des grandes Villes, & même combien de Villes de Province où l'on est totalement dénué du secours des Maîtres, & où de jeunes gens qui voudroient apprendre à dessiner, ne trouveroient personne qui fût capable de les conduire ou de leur indiquer la route qu'ils doivent suivre dans leurs études ! On est trop heureux alors de trouver quelque Livre qui puisse suppléer au défaut d'un Maître, & il n'est pas douteux que celui-ci seroit d'un grand secours en pareille conjoncture.

Après avoir fait sentir l'utilité de cet Ouvrage, il ne nous reste plus qu'à rendre compte du plan que l'on s'y est proposé, & de l'ordre qu'on a tenu dans les instructions que l'on y donne aux Commençans, & comme la Table des Chapitres, qui est à la fin du Livre, est presque suffisante pour mettre le Lecteur au fait de ce qui y est contenu, nous nous contenterons d'exposer ici en abrégé ce qui fait l'objet de chacun en particulier.

Cet Ouvrage est divisé en huit Chapitres. Le premier traite de la structure du Corps humain. On y donne une idée générale de l'Anatomie qui a paru suffisante pour mettre un Dessinateur à portée de connoître tous les mouvemens & la disposition des muscles, ainsi que la structure & l'emmanchement des os qui soutiennent toute cette machine. Il lui sera facile de se mettre au fait de ce qu'il est obligé d'apprendre de cette science, si en lisant avec attention ce qu'on en dit ici, il jette en même-tems les yeux sur les six premieres Planches, qui représentent un squelette & un écorché, vûs de différents côtés. Ces gravures sont faites d'après les Planches originales dessinées par *le Titien*, pour le Livre d'Anatomie de *Vezale*.

On rapporte dans le fecond Chapitre les proportions du Corps Humain, fuivant les principaux Auteurs qui ont écrit fur cette matiere. On convient que ce que l'on dit ici peut être regardé plutôt comme un objet de pure curiofité, que comme une chofe néceffaire pour l'inftruction des jeunes gens; mais il peut fe rencontrer plufieurs perfonnes qui feroient tentées de faire à cette occafion les mêmes recherches que nous avons faites, & nous croyons leur rendre un vrai fervice en leur épargnant la fatigue de parcourir tant de volumes pour acquérir une connoiffance auffi fuperficielle. On trouvera donc raffemblé dans ce Chapitre tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus inftructif fur ce fujet.

On entre en matiere dans le troifieme Chapitre: il a pour objet l'étude du Deffein. On y traite d'abord des difpofitions qu'on doit y apporter, & de la maniere dont il faut s'y prendre pour y faire quelques progrès. Pour cet effet, à la fuite des Planches d'Anatomie dont on vient de faire mention, on donne des regles pour les mefures du Corps Humain, & des Etudes de fes différentes parties, deffinées le plus en grand qu'il a été poffible. On prouve dans ce Chapitre la néceffité qu'il y a de terminer fes deffeins, & de s'accoutumer de bonne heure à bien finir les têtes, pieds & mains de fes figures. On y enfeigne quelques pratiques pour profiter dans fes études, & l'on finit par celle d'après le modele & par la maniere dont on peut corriger la nature.

Le Chapitre quatrieme contient plufieurs détails fur la pratique du Deffein, & l'on y explique différentes manieres de deffiner, foit au crayon ou à la plume, foit par le moyen du lavis & des couleurs. On y parle des divers papiers fur lefquels on peut deffiner, des crayons dont on fe fert, des plumes, &c. On y indique la maniere dont on doit préparer un deffein, ce qu'on entend par *efquiffer*, par quels moyens on peut fe rendre le coup d'œil jufte & fe faciliter l'exécution de la main. Enfin l'on y établit des regles pour ombrer de bon goût un deffein, fuivant les manieres les plus ufitées, foit en grainant, foit en hachant, ou en eftompant, foit en fe fervant de la plume ou du lavis.

Le quatrieme Chapitre eft un des plus intéreffans de cet Ouvrage. On y expofe les proportions des plus beaux Antiques qui fe voient en Italie, on y détaille jufqu'à leurs plus petites mefures,

E R R A T A.

P*Age 98*, *ligne 7 de la note* (*c*), *retranchez* est.
Page 113, *ligne 24*, *après ces mots ;* & avec chaleur, *ajoutez en titre :*
De l'étude du Paysage.

N. Cochin filius inv. — C. Baquoy Scu

METHODE
POUR APPRENDRE
LE DESSEIN.

CHAPITRE PREMIER.

De la Structure du Corps Humain.

LE Deſſein eſt l'ame de la Peinture, & la premiere des connoiſſances que doit poſſeder celui qui ſe deſtine à cette noble profeſſion. Il donne non-ſeulement le trait extérieur de tous les corps, mais encore il exprime la difference de leurs ſuperficies & les apparences viſibles de la matiere dont ils ſont composés. En caractériſant les divers mouvemens des muſcles, il fait paroître plus ou moins d'effort dans chaque partie du corps humain, ſui-

vant les actions fortes ou foibles qu'on veut representer : il indique par les diverses altérations du visage, les differentes passions dont l'ame est intérieurement agitée ; enfin il peut representer tous les objets de la nature sans le secours de la varieté des couleurs.

Avant que d'entrer en matiere, il est à propos d'expliquer premierement ce que c'est que le Dessein ; nous tâcherons ensuite de donner les moyens les plus faciles pour s'y perfectionner. Le Dessein est la proportion des traits & la convenance entr'eux pour representer les choses visibles, comme elles sont, ou comme elles doivent être dans leur plus grande perfection ; ainsi le Dessein peut être consideré premierement comme une faculté de l'entendement, qui consiste dans l'intelligence de la belle proportion, secondement comme une science-pratique qui dirige les opérations de la main, lorsqu'elle se propose d'imiter les divers objets de la nature dans leurs proportions. Cette science ne s'acquiert que par beaucoup d'exercice & par une longue application ; & comme il seroit impossible à un Peintre d'apprendre par le détail les proportions de tous les corps visibles, dont la varieté est infinie, il lui suffit de s'exercer sur les plus accomplis, parce que connoissant la beauté de ceux-ci, il comprendra facilement celle de tous les autres.

Le Corps humain étant l'ouvrage le plus parfait de la nature, & ce qu'il y a de plus difficile à imiter fidélement, on doit commencer ses études par en apprendre les proportions. Pour cet effet, il est nécessaire d'avoir une connoissance générale de l'*Anatomie*, qui se divise en *Osteologie* & en *Myologie*. L'Osteologie nous expose la structure des os qui soutiennent cette machine mouvante & animée, & la Myologie nous rend compt

des differens muſcles qui en lient enſemble toutes les parties, & qui ſervent à la mouvoir & à l'affermir dans toutes ſortes d'attitudes. Il n'eſt pas néceſſaire pour cela que les jeunes Deſſinateurs faſſent un Cours d'Anatomie, ou qu'ils s'exercent à la diſſection d'un cadavre, comme les perſonnes qui ſe deſtinent à la Chirurgie ou à la Médecine; mais il leur ſuffira d'avoir devant les yeux des ſquelettes & des écorchés d'une grandeur raiſonnable, deſſinés de divers côtés, avec le nom des os & des principaux muſcles écrits à côté, & l'explication de leurs divers uſages, comme on en peut voir aux planches 1, 2, 3, 4, & 5.

» Le Peintre qui aura l'intelligence de la nature des » nerfs, des muſcles, & des tendons, (dit Leonard de » Vinci,) ſçaura bien connoître dans le mouvement d'un » membre combien de nerfs y concourent, & de quelle » ſorte, quel muſcle venant à s'enfler eſt cauſe qu'un nerf » ſe retire, & quelles cordes & petits tendons ſe ramaſ- » ſent & environnent le muſcle. Il ſe gardera bien de » faire comme certains Deſſinateurs, qui en toutes ſortes » d'attitudes font toujours paroître les mêmes muſcles » aux bras, au dos, à l'eſtomach, & aux autres mem- » bres. »

De l'Oſteologie, ou de la connoiſſance des Os. Planches 1, 2, & 3.

Lorſqu'on examine avec attention la ſtructure d'un ſquelete, on en voit toutes les parties diſpoſées de maniere à ſe ſervir de ſoutien les unes aux autres, & à s'entr'aider mutuellement dans les differens mouvemens dont cette machine eſt ſuſceptible. Toute cette charpente

ſemble avoir été uniquement formée pour ſervir de baſe & d'appui à la tête qui doit la conduire, & qui pour cet effet eſt placée à l'endroit le plus éminent. Cette tête eſt donc comme aſſiſe ſur une colonne formée de pluſieurs os, qui s'appellent *vertebres*. Ce ſont des os entaſſés les uns ſur les autres, applatis du côté de leurs jointures, & liés par des cartilages pour en rendre le mouvement plus ſouple. Cette colonne deſcend le long de l'*échine*, depuis la tête, & s'appuye ſur une eſpece de joug, compoſé de pluſieurs os bien liés enſemble, auxquels ſont emboîtés les os des cuiſſes. A chacun de ceux-ci ſont attachés deux os, dont la jambe eſt compoſée, & qui vont ſe joindre à ceux des pieds pour ſoutenir toute la machine quand l'homme eſt debout.

Pour revenir à cette colonne ſur laquelle la tête s'appuye ; la partie qui eſt immédiatement ſous la tête, s'appelle *le col*. Au bas du col il y a des os applatis & courbés, comme de petits arcs, qui prennent naiſſance aux premieres vertebres de l'échine, & qui vont ſe joindre par-devant à un os appellé *Sternum*, & vulgairement *brechet*. Les os qui ſont attachés aux vertebres ſuivantes, & qui reviennent auſſi par-devant ſe joindre au brechet, ont la même courbure que les précedens, mais ils ont plus de circonference : ce ſont ceux qu'on appelle les *grandes côtes*. Au deſſous de ces grandes côtes il y en a encore d'autres qui ſortent de chaque côté des vertebres inferieures, mais qui ne vont point ſe réunir au brechet : on les appelle les *fauſſes côtes*. Ainſi il y a douze côtes de chaque côté, ſept grandes ou vraies, & cinq fauſſes, ce qui fait en tout le nombre de vingt-quatre côtes.

Au même endroit qui ſert de baſe au col, il y a ſur le devant deux os qui ſont auſſi un peu pliés de chaque

bout; on les nomme les *os traversiers*, ou les *clavicules*. Par un bout ils sont attachés au brechet, & par l'autre ils vont se joindre, chacun de son côté, aux *omoplates*, qui étant des os plats & forts larges, couvrent les premieres côtes par derriere. C'est à ces os traversiers & aux omoplates joints ensemble, que sont les emboîtures des deux épaules, où les os des bras sont inserés. A ces os des bras sont attachés ceux du coude, qui sont doubles; celui qui est du côté du pouce s'appelle *radius* ou le rayon : l'autre, qui est du côté du petit doigt, se nomme *cubitus* ou l'os du coude : à ces deux os sont attachées les deux mains.

Des Muscles & de leur usage. Planches 4, 5, & 6.

Toute cette machine qui compose le corps humain se remue par le moyen des muscles qui font avancer ou retirer les os ausquels ils sont attachés. Ces muscles sont des chairs tissues de fibres & de membranes : ils sont de forme differente, mais ils grossissent toujours du milieu, & leur extrêmité ou queue aboutit aux tendons avec lesquels se font les mouvemens volontaires. Ces muscles étant placés les uns auprès des autres sur les os, reçoivent leur substance par les artères, & les esprits animaux leur sont envoyés par les nerfs, de sorte que venant à s'enfler, ils s'acourcissent & font mouvoir les membres diversement, leur faisant prendre differentes formes, & causant des bosses ou des enfoncemens suivant la varieté de leurs actions. Ces bosses & ces enfoncemens sont adoucis par une peau unie, mais épaisse, qui couvre tout le corps, s'élevant en des endroits plus qu'aux autres, de sorte qu'il y en a où à peine peut-on reconnoître les muscles qui sont dessous.

Les principaux muſcles qui ſont mouvoir les os & les membres, & qui leur donnent ces differentes formes qu'on y reconnoît, ſont ceux-ci. Lorſque le col & le *coffre* ſont vûs par-devant, on remarque les deux *Maſtoïdes*, qui prenant leur origine vers le derriere de l'oreille, vont ſe terminer par leurs tendons à la jonction des clavicules. Ils paroiſſent plus ou moins, ſuivant le mouvement du col, & ſelon l'âge & le ſexe des perſonnes.

Les *Deltoïdes*, un de chaque côté, couvrent les emboîtures des os des bras & des omoplates. Ces muſcles naiſſent des clavicules par devant, & des omoplates par derriere, & vont s'attacher à l'os du bras pour l'élever au beſoin. Les deux *pectoraux* naiſſent du Sternum & de quelques-unes des côtes juſqu'à la huitieme, & vont s'attacher aux os du bras, qu'ils amenent vers l'eſtomach.

Le *rectum*, ou muſcle droit ferme tout le devant du *coffre* : il eſt diviſé en deux par la ligne blanche, qui eſt une bande nerveuſe, qui regne depuis le ſternum juſques au bas du ventre, où elle va s'attacher, paſſant par le nombril. Ce muſcle eſt encore traverſé par ſix autres bandes ; ſçavoir, trois au-deſſus du nombril, & trois au-deſſous, de ſorte qu'il ſemble comme un chaſſis à pluſieurs panneaux. Au reſte ce muſcle paroît diverſement dans le naturel, & les Anciens l'ont traité differemment.

De chaque côté du *rectum* il y a un muſcle appellé l'oblique externe, qui naît de la ſixieme & de la ſeptieme côte, & va s'attacher aux os du joug, ou *os des îles*, qui forment les hanches. Il s'attache auſſi d'un côté par un tendon à la ligne blanche, & de l'autre avec un autre muſcle nommé le *grand dentelé*, avec lequel il ſe joint en maniere de tenailles, l'un entrant dans l'autre. Remarquez que le muſcle droit & l'oblique ſont ſerrés comme

avec une eſpece de ceinture, un peu au-deſſus du nombril, par un muſcle appellé le *tranſverſal.*

Le grand dentelé naît du deſſous de l'omoplate, & va s'inſerer en biaiſant aux huit premieres côtes avec l'oblique externe, comme on vient de le dire. Voilà les muſcles qui paroiſſent au coffre de la figure vue par le devant; par le derriere on voit les ſuivans.

Le *Trapeze* naît du derriere de la tête, des vertebres du col, & des premieres vertebres de l'échine. Il s'étend de chaque côté juſqu'à l'épine des omoplates où il fait ſes inſertions, & dont il coûvre une partie, & va même s'attacher au bout des clavicules qui s'emboîtent à chaque épaule avec les omoplates; il couvre encore les deux muſcles qui naiſſent du haut du col & l'élargiſſent, s'allant inſérer aux omoplates; ils s'appellent *Releveurs* propres. Du reſte il paroît diverſes éminences & cavités au trapeze, ſuivant les differens mouvemens des muſcles & des parties qu'il couvre.

Il y a encore deux muſcles à chaque omoplate, qui font le même effet que les Deltoïdes; car ils élevent auſſi les bras: l'un s'appelle le *ſur-épineux*, parce qu'il naît au-deſſus de l'épine de l'omoplate, & va s'inſérer à la partie antérieure du bras; l'autre, appellé le *ſous-épineux*, naît au-deſſous de l'épine du même omoplate, & va s'inſérer à la partie extérieure du bras. Ces deux muſcles au reſte paſſent ſous le deltoïde pour aller s'attacher à l'os du bras.

Il y a un autre muſcle appellé *abbaiſſeur* propre, qui naît du côté inférieur de l'omoplate, & ſe joignant avec un angle du *très-large*, dont nous allons parler, va s'inſérer à l'os du bras pour l'abbaiſſer. Le muſcle nommé le *trés-large*, à cauſe de ſon étendue, prend ſa naiſſance des vertebres inférieures de l'échine ſous le trapeze, & en-

core des vertebres, des lombes, & du croupion. Il couvre tout le derriere du coffre d'un & d'autre côté, comme le muſcle droit couvre le devant, & par le haut il s'attache aux omoplates & aux ſous-épineux, avec leſquels formant un tendon de chaque côté, il va s'attacher aux bras, comme nous venons de le remarquer ; il s'inſere encore depuis les aiſſelles juſqu'aux hanches d'une maniere fort apparente, rencontrant le grand dentelé & l'oblique externe.

Voilà les principaux muſcles de la ſuperficie du coffre par devant & par derriere, venons preſentement aux muſcles des autres membres.

Les bras, outre le deltoïde dont on a parlé, ont chacun le muſcle *à deux têtes*, qui naît de l'omoplate, & deſcendant le long de l'os du bras, va s'inſérer au rayon de l'avant-bras qu'il fait fléchir. Le *brachial* eſt un muſcle qui prend ſa naiſſance à l'os du bras, & paſſant ſous le muſcle à deux têtes, va s'attacher à l'os du coude pour ſervir au mouvement de l'avant-bras : ce muſcle eſt fort large, & paroît de chaque côté du muſcle à deux têtes.

Au derriere du bras il y a auſſi un muſcle fort large appellé l'*extenſeur du coude* : il ſemble être compoſé de deux muſcles, qui ſe joignent avant que d'arriver au coude, dont l'un, appellé le *long & interne*, eſt du côté de l'aiſſelle, & prend ſa naiſſance de l'omoplate ; l'autre eſt nommé le *court & externe*, & naît de l'os du bras. Ils ſe joignent un peu au-deſſus du coude, & vont enſemble s'inſérer à l'os du coude. Leur jonction paroît même lorſque le bras fait le moindre mouvement.

L'*avant-bras* doit ſe conſiderer du côté de la paume de la main ; c'eſt ſon deſſus, & du côté du coude, c'eſt ſon deſſous : la partie qui eſt vers le petit doigt s'appelle

le

le côté intérieur, & celle qui eſt vers le pouce, le côté extérieur. L'avant-bras eſt donc compoſé de deux *maſſes*, qui ſont ſéparées au-deſſus du bras par le muſcle à deux têtes qui va s'inſerer au rayon, & par-deſſous ces maſſes ſont ſéparées par le coude.

La maſſe qui eſt du côté extérieur ou du pouce, contient le *long ſupinateur* du rayon; c'eſt-à-dire, qui ſert à l'élever. Il prend ſa naiſſance à l'os du bras, à côté du muſcle à deux têtes, & va s'inſerer au rayon, aſſez près de la *raſette*, où ſe fait la jointure du bras & de la main. A côté de celui-ci ſe voit l'*extenſeur ſuperieur* du carpe, qui ſert à faire dilater cette partie de la main : il naît de l'os du bras & va s'inſerer à la main. A côté du long ſupinateur, proche de la raſette, on voit paroître un muſcle qui naît du rayon, & paſſant obliquement ſur le ſupinateur, va s'inſerer au pouce; il s'appelle auſſi l'*extenſeur du pouce.* A côté de ceux-ci, tournant vers le deſſous du bras, il y a deux muſcles l'un après l'autre, dont l'un s'appelle l'*extenſeur des doigts*, & l'autre l'*extenſeur du petit doigt.* Enfin après ceux-ci, près du coude, il y a un autre muſcle qui s'appelle l'*extenſeur inférieur* du carpe. Ainſi cette maſſe eſt compoſée de tous les extenſeurs.

La maſſe qui eſt du côté intérieur, de l'autre côté du muſcle à deux têtes, contient le *rond pronateur* du rayon : c'eſt un muſcle aſſez court qui naît auſſi de l'os du bras, & s'inſere obliquement au rayon qu'il abbaiſſe, comme le long ſupinateur qui eſt à l'autre maſſe l'éleve. Le muſcle qui ſuit s'appelle le *flechiſſeur ſuperieur* du carpe; il donne le mouvement à la partie de la main qui eſt attachée à la raſette. Auprès de celui-ci eſt le *flechiſſeur* des doigts & de la paume de la main, ce qui lui a fait donner le nom de *palmaire.* Enfin après le palmaire, en tournant

deſſous le bras vers le coude, eſt ſitué le *flechiſſeur inférieur* du carpe. Tous ces muſcles naiſſent à la partie intérieure de l'os du bras, & ſe vont inſerer à la main : ils ſont gros près du coude, ainſi que ceux de l'autre maſſe, & finiſſent par des tendons lorſqu'ils ſont arrivés à la raſette.

Il nous reſte à dire un mot des muſcles des hanches, des feſſes, des cuiſſes & des jambes. Depuis le haut de la hanche juſqu'à ce pli de l'os de la cuiſſe, que les Anatomiſtes appellent le *grand Trocanter*, il y a un amas de muſcles couverts d'une forte membrane, qui deſcend même plus bas que ce pli; tout cela ſe nomme le *muſcle membraneux*.

Les muſcles appellés *feſſiers* prennent leur naiſſance des os du croupion, & faiſant pluſieurs lobes qui couvrent les os des hanches par le derriere, ils ſe vont inſerer aux os des cuiſſes, à l'endroit du *grand Trocanter*, à côté du membraneux, où l'on remarque toujours un creux.

Quant aux muſcles de la cuiſſe, premierement on en remarque trois ſur le devant, celui du milieu s'appelle *le droit*, celui qui eſt du côté intérieur s'appelle *vaſte interne*, & celui qui eſt du côté extérieur eſt le *vaſte externe*. Les deux vaſtes naiſſent de l'os de la cuiſſe; mais le droit prend ſa naiſſance des os du joug : ils finiſſent tous trois au deſſous du genou & de la rotule, qu'ils embraſſent par leurs tendons, faiſant divers plis, principalement lorſque la jambe eſt tendue. On remarque enſuite le *couturier* qui naît des hanches, & paſſant obliquement ſur la cuiſſe & par le côté intérieur du genou, va s'inſerer à l'os de la jambe, qu'il ſert à faire plier en-dedans.

Le côté intérieur de la cuiſſe, qu'on appelle l'entre-cuiſſe, eſt occupé par le muſcle à trois têtes, qui prend

naiſſance au joug, & va s'inſerer à l'os de la cuiſſe pour la tourner en-dedans. Les muſcles du derriere de la cuiſſe, du côté intérieur, à la ſuite du muſcle à trois têtes, ſont le *grêle*, après celui-ci ſuit le *demi-membraneux*, & enſuite le *demi-nerveux*, leſquels naiſſent tous de l'os du joug, & vont s'inſerer à l'os de la jambe du côté interieur du jarret.

Du côté extérieur & auſſi derriere la cuiſſe, à la ſuite du vaſte externe, on voit le *muſcle à deux têtes*, qui vient de l'os du joug & va s'inſerer au derriere de la jambe, du côté extérieur du jarret; de ſorte qu'on remarque à cet endroit du jarret une diviſion qui ſemble partager le derriere de la cuiſſe.

La jambe a ſes principaux muſcles aux deux côtés & ſur le derriere. On voit du côté exterieur de l'os un muſcle appellé le *jambier*, qui naît du côté extérieur du genou, & qui va finir au *tarſe* par un tendon, pour l'attirer en haut. A côté de celui-ci eſt l'*éperonier*, qui naît auſſi du côté exterieur du genou, au haut de l'*os peronée*, & deſcend par derriere la cheville externe juſqu'au pied. Entre le jambier & l'éperonier, il paroît un autre muſcle de même principe, qui s'appelle l'*extenſeur des orteils*. Après ceux-là ſuit le *gemeau externe* qui embraſſe la jambe, & va joindre par derriere le *gemeau interne*. Ces deux muſcles groſſiſſent agréablement la jambe un peu au-deſſous du genou, par le derriere & par les côtés.

Au côté intérieur de la jambe il y a deux muſcles, l'un ſe nomme *ſolaire*, parce qu'il eſt ſeul dans ſa fonction, & l'autre s'appelle *flechiſſeur des orteils*, enſuite duquel eſt le gemeau interne dont on vient de parler. Les deux gemeaux naiſſent de l'os de la cuiſſe, & vont finir au talon par un tendon qu'ils forment enſemble. Au reſte

les deux chevilles du pied qui paroiſſent toujours, font partie de l'os de la jambe.

Des principaux mouvemens du corps humain.

Les principaux mouvemens du corps humain ſe font aux jointures des os, ou attachemens des membres. La premiere & la plus baſſe de ces jointures eſt celle de la cheville où le pied eſt attaché avec la jambe. Ce pied eſt une baſe compoſée de pluſieurs os, dont un forme le talon; les autres ſe diviſant en cinq parties inégales, forment premierement le *tarſe* ou l'avant-pied, & enſuite les cinq orteils. A la faveur de cette jointure & des deux os de la jambe, le pied peut faire divers mouvemens de chaque côté, mais fort reglés, & des contorſions modérées; de ſorte que tout ce qui eſt au-delà eſt violent & contre nature.

La jambe s'ajuſte à l'os de la cuiſſe à l'endroit du genou, où eſt la ſeconde jointure, qui lui permet de ſe doubler ſur le derriere de la cuiſſe, & de faire un peu le coude ſur le devant, à l'endroit où la rotule forme le genou. On remarquera qu'il ne ſe peut faire aucune contorſion à cette jointure.

La troiſieme jointure eſt à l'emboîture de l'os de la cuiſſe, dont le mouvement eſt oppoſé à celui de la jointure du genou : celui-ci ne ſe peut faire qu'en avant, & ne ſouffre qu'un petit mouvement d'un côté & de l'autre, avec une legere contorſion, qui cependant devient aſſez conſiderable étant jointe à celle que le pied peut faire.

De l'emboîture des cuiſſes juſqu'aux os traverſiers ou *clavicules*, eſt le corps qui ſe courbe en arc de tous côtés:

il a outre cela des mouvemens de contorſion, ce qui ſe fait par le moyen des cartilages des vertebres. Le col ſe courbe auſſi de tous les côtés avec la tête, & la jointure qui en ſépare les vertebres de celle de l'échine, ſouffre auſſi des mouvemens de contorſion, qui ſont cependant aſſujétis à des regles. Il eſt vrai que la tête, le col, l'échine & les lombes peuvent concourir tous à la fois à faire des contorſions extraordinaires.

Il en eſt de même des bras à la jointure des épaules, où le mouvement & les contorſions ſe peuvent faire de tous côtés, mais beaucoup plus vers le devant que vers le derriere, où il ſe fait toujours fort médiocre, & avec une contorſion de tout le corps. Quant à la jointure du coude, le mouvement ne ſe peut faire qu'au dedans du bras, le coude étant inflexible en-dehors comme le genou.

Pour ce qui eſt de la main, elle eſt capable de toute ſorte de mouvement au poignet, qui ſont pourtant fort moderés, car lorſqu'on lui fait faire quelque mouvement de contorſion, c'eſt par le moyen des deux os de l'avant-bras qui lui prêtent alors leur ſecours; on peut auſſi remarquer que le mouvement des doigts n'eſt jamais naturel qu'au dedans de la main. En un mot tout ce qui ne paroît pas naturel eſt contre le bon goût du Deſſein, & c'eſt ce que les gens d'Art appellent *Eſtropié.*

On remarquera que la partie depuis les clavicules juſqu'au creux de l'eſtomach, ne change point ou très-peu, en quelque attitude que ce ſoit, parce que la peau & les muſcles ſont attachés à cet endroit ſur des os immobiles : mais depuis le bas des mamelles juſqu'aux hanches, le contour extérieur & les muſcles changent de forme & d'apparence. Par exemple, lorſque le corps ſe

plie ſur un côté, une des mamelles s'approche de la hanche du côté plié, tandis que l'autre mamelle s'en éloigne du côté oppoſé; alors la peau ſe bande ſur le côté étendu, & laiſſe paroître les muſcles qu'elle couvre, à peu près dans le même ordre qu'on les peut voir ſur un écorché, au lieu que du côté qui eſt plié, la peau ſe gonfle, les muſcles ſe confondent & ne ſemblent plus que de gros plis de chair informes. Il en eſt de même du ventre & des muſcles nommés *droits*, qui ſont entre le nombril & le creux de l'eſtomach; ces muſcles, lorſque le corps eſt plié en arriere, s'allongent & paroiſſent dans leur ordre naturel; mais lorſque le corps panche en-devant, ils ſe racourciſſent au contraire, & perdent tout-à-fait leur forme.

CHAPITRE SECOND.

Des regles de la proportion du Corps humain.

LA proportion du corps humain consiste dans la juste longueur & grosseur de ses membres. Plusieurs excellens hommes s'étant instruits dans cette science avec beaucoup de peine & de longues réflexions, ont généreusement communiqué au Public les regles de la belle proportion du corps humain, & toutes les découvertes qu'ils y ont faites. Ils ont ainsi épargné aux jeunes Peintres les fatigues qu'on est obligé d'essuyer quand on en veut faire soi-même la recherche, persuadés que les Etudians en feroient des progrès plus rapides dans l'art du dessein, & qu'ils marcheroient avec plus de sûreté dans une route déja frayée. Ces regles se trouvent dans les écrits de divers Auteurs qui ont traité de la Peinture; il y en a même qui ont fait des livres entiers sur la proportion du corps humain; mais comme il seroit trop long de les rapporter ici, & qu'il est même assez difficile de concilier les sentimens de plusieurs d'entr'eux sur ce point; nous nous contenterons d'en donner seulement un extrait, où l'on verra le résultat de leurs observations. On peut encore avoir recours aux figures nommées *Antiques*, en mesurant celles qui sont les plus estimées, comme l'*Hercule de Farnèse*, l'*Apollon du Vatican*, la *Venus de Medicis*, le *Laocoon*, l'*Antinoüs* ou le *Lantin*, le *Meleagre*, les enfans de *Niobé*, &c. & quelques autres qui sont de la main des plus habiles Sculpteurs de l'Antiquité, & dont nous aurons occasion de parler dans la suite de cet Ouvrage.

Proportions ſuivant Vitruve.

Vitruve eſt le plus ancien auteur que nous connoiſſions qui ait traité de la proportion de l'homme; il prétend même que l'Architecture a pris toutes ſes regles & ſes meſures de celles du corps humain. Il eſt le premier de ceux dont les écrits nous ſont parvenus, qui a remarqué que l'homme étendant les bras & les mains, a autant de longueur, du bout de la main droite à l'extrêmité de la main gauche, qu'il a de hauteur depuis le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds, & qu'en lui mettant la pointe du compas ſur le nombril, & lui faiſant tenir les bras étendus & les jambes écartées, on verra que c'eſt le centre d'un cercle, dont la circonférence touche aux extrêmités des doigts des mains & à la plante des pieds.

Il diviſe tout le corps humain en dix faces, depuis le ſommet de la tête juſqu'aux pieds (on compte pour une face la partie de la tête, qui eſt depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bas du menton.) & il ajoute que la tête entiere doit avoir une huitieme partie de tout le corps; la main en a un dixieme; c'eſt-à-dire, une face de longueur; du coude au bout des doigts il y a une quatrieme partie de tout le corps: le pied en a une ſixieme. Le viſage ou la face ſe diviſe en trois parties égales: la premiere, depuis le menton juſqu'aux narines; la ſeconde, des narines au milieu des ſourcils, & la derniere, des ſourcils à la naiſſance des cheveux.

Proportions ſuivant Albert Durer.

Albert Durer s'eſt ſi fort étendu ſur les proportions de l'homme, qu'il eſt preſque impoſſible de le ſuivre dans ſes raiſonnemens; c'eſt pourquoi nous dirons ſeulement ici qu'il donne quatre proportions differentes; ſçavoir, des figures de ſept têtes, de huit, de neuf, & même de dix têtes, obſervant que le viſage en doit toujours faire la dixieme partie. En groſſiſſant tous les membres à proportion, & en donnant un peu plus de hauteur & de groſſeur à la tête, il forme ſa figure de ſept têtes : de même en diminuant la tête & en déchargeant les autres membres à proportion, la figure ſe trouve de neuf & de dix têtes; mais ces quatre proportions diverſes ſont toujours établies ſur une ligne ou regle de même hauteur.

Il remarque qu'il y a trois parties principales qui conſervent entr'elles une juſte proportion. Le tronc eſt la premiere : il ſe prend depuis les *clavicules* ou os traverſiers juſqu'à l'emboîture des cuiſſes. La ſeconde comprend l'os de la cuiſſe juſqu'à la jointure du genou, & la troiſieme s'étend depuis l'os de la jambe juſqu'à la jointure ou cheville du pied. Cette derniere eſt la moindre des trois qui s'augmentent par proportion, de maniere que les parties les plus baſſes de la figure ſont les plus courtes; il ſemble que l'auteur de la nature l'ait voulu ainſi, afin qu'elles euſſent plus de force pour ſoutenir les parties ſupérieures. Ainſi l'os de la cuiſſe eſt plus long que celui de la jambe de la moitié d'un quarantieme; c'eſt-à-dire, d'un quatrevingtieme de la hauteur entiere de la figure, & le coffre, depuis l'emboîture des cuiſſes juſqu'aux clavicules, eſt plus long que l'os de la cuiſſe de

la moitié d'un quarantieme, de façon qu'il surpasse la longueur de l'os de la jambe d'un quarantieme entier.

Cette regle établie, selon cet auteur, si vous voulez faire une figure de huit têtes, prenez pour la tête un huitieme de la hauteur que vous voulez donner à toute la figure. Si vous en voulez faire une de sept têtes, prenez un septieme ; pour une de neuf têtes, prenez un neuvieme, & pour une de dix têtes, prenez un dixieme. Quant à la grandeur de la face, divisez toute la hauteur de la figure en dix parties, dont vous donnerez une à la face ; & comme dans les trois premieres figures vous avez un septieme, un huitieme & un neuvieme pour toute la tête, le surplus sera pour les cheveux. A l'égard de celle de dix têtes, comme il ne reste rien pour la place des cheveux, (parce qu'alors la face & la tête sont également d'une dixieme partie de toute la figure.) Voici ce qu'enseigne Albert-Durer pour ce cas.

» Ayant fait votre figure de dix têtes, qui n'aura point » de sommet, vous prendrez un neuvieme de toute la fi- » gure, & commençant par le menton, vous trouverez » votre tête augmentée de ce qu'il y a de plus à un neu- » vieme qu'à un dixieme : cette augmentation sera pour » le sommet de la tête où sont les cheveux. Vous aug- » menterez pareillement celle de neuf têtes en agrandis- » sant la neuvieme partie où est la face par le moyen » d'un huitieme de la hauteur de la figure, & l'excedent » de cette huitieme partie sur la neuvieme qu'elle avoit » auparavant, servira pour augmenter la tête qui se trou- » vera alors plus forte. Par ce moyen vous pouvez faire » des figures qui conserveront la même hauteur, quoique » de differente proportion.

Mesure des petits enfans selon Albert Durer.

Nous ne dissimulerons point combien tout ce que nous venons de rapporter d'après cet auteur sur les proportions est obscur & embarrassant, c'est pourquoi sans nous y arrêter davantage, nous nous contenterons de dire quelque chose des mesures qu'il donne aux petits enfans. « Il faut, » dit-il, prendre la troisieme partie de la taille de leur » mere, ou d'une autre femme, & diviser cette hauteur » en quatre parties. La premiere est pour la tête & le col; » on la partage en deux, & le milieu est la place des sour- » cils, ce qui est au-dessus est pour le front & le sommet. » Ce qui est au-dessous se divise en deux parties, dont on » laisse les deux d'en bas pour le sou-menton & le col: on » partage les six autres en deux, dont l'une comprend la » longueur du nez, l'autre se doit encore diviser en deux, » & sur la ligne de division commence la levre inferieure, » sur laquelle est l'ouverture de la bouche; la partie de » dessous est toute entiere pour le menton.

» La seconde partie se prend depuis le bas du col jus- » qu'à la hauteur des hanches. La troisieme se compte de- » puis le haut des hanches jusqu'au dessus du genou, & » de-là jusqu'à la plante des pieds, se trouve la quatrieme » partie de toute la figure.

» A l'égard des bras, l'os de l'épaule a deux onziemes, » & l'os du coude avec la main un quatrieme du tout, » comme dans les grandes figures, avec cette difference » néanmoins que la main en est ici la neuvieme partie.

» La largeur des clavicules est fort remarquable dans » les enfans; elle doit être de deux neuviemes entre les » deux emboîtures des os des bras avec l'épaule, & de deux

» onziemes entre les deux emboîtures des os des cuiſſes
» avec les hanches. (*a*)

Proportions ſuivant Philander.

Guillaume Philander rapporte une méthode dont il attribue l'invention à *Varron.* Ayant partagé la hauteur de la figure en neuf parties, il en donne une à la face, ajoutant le tiers de cette neuvieme partie pour le ſommet de la tête, où ſont placés les cheveux. Ainſi la tête entiere doit avoir, ſelon lui, un neuvieme & un tiers de neuvieme; du bas du menton juſqu'au haut de la poitrine un autre tiers de neuvieme, ce qui fait un ſeptieme du tout, à compter du ſommet de la tête à la gorge.

Du haut de la poitrine en deſcendant au nombril on compte deux neuviemes; du nombril à la partie naturelle un autre neuvieme; de-là au-deſſus de la rotule, deux neuviemes. Le genou avec ſa rotule, un tiers de neuvieme; du deſſous du genou juſqu'à la cheville du pied, deux neuviemes, & des chevilles à la plante, un autre tiers de neuvieme, ce qui fait en tout neuf parties ou faces, & un tiers de neuvieme qui eſt pour les cheveux.

A l'égard de la largeur de la figure, & de la longueur des bras, il dit que la poitrine, à l'endroit des clavicules & entre les deux emboîtures des os des épaules, doit

(*a*) Cette proportion des clavicules paroît manquer de juſteſſe; car les enfans ont les hanches plus larges, par proportion avec le haut du corps, qu'on ne le fait ici; il paroît que cette erreur de proportion eſt une ſuite de la mauvaiſe maniere dont ces anciens Peintres traitoient les enfans : ils en faiſoient de petits hommes racourcis, muſclés, les épaules larges, de gros molets aux jambes, &c. On ignoroit alors ces graces naïves & ces formes coulantes qu'ont les enfans de quatre à cinq ans, ou celles produites par des plis de chair dans les enfans plus jeunes encore. Raphaël même & pluſieurs autres Maîtres excellens n'ont point deſſiné les enfans avec grace.

être d'un ſixieme : que de-là au coude, il y a un ſixieme à chaque bras ; du coude au poignet, un ſeptieme, & quelque choſe de plus ; enfin du poignet au bout des doigts, un dixieme ; de ſorte que les deux bras étant étendus, font, avec la poitrine, la même longueur que celle de la figure entiere.

Cet Auteur rapporte auſſi qu'il a remarqué dans les fameuſes ſtatues antiques, comme celles du Laocoon, de la Venus, de l'Apollon & de Cleopatre, que les mains ſont tant ſoit peu plus longues que la face : les anciens, (ajoute-t'il,) ayant reconnu que cette petite licence rendoit les figures plus gracieuſes.

Proportions de Pomponius Gauricus.

Il y a, dit *Gauricus*, pluſieurs opinions ſur la proportion du corps de l'homme : les uns lui donnent huit, d'autres dix faces dans ſa hauteur, mais elle eſt beaucoup mieux reçue à neuf faces, & pluſieurs excellens Peintres ont été de ce ſentiment. Voici la maniere d'en faire la diviſion.

De la cime de la tête juſques à la racine des cheveux on compte un tiers de neuvieme, ou un tiers de la hauteur de la face : cette partie, qui eſt couverte de cheveux, n'eſt pas compriſe dans les neuf faces. Ainſi de la racine des cheveux juſqu'au menton, on compte la premiere face : du menton à la gorge, où eſt le commencement de la poitrine, on compte pour le col une demie-face : de la gorge au-deſſous des mamelles on compte une face : de-là au nombril, une face : du nombril à la partie naturelle une autre face : & c'eſt là le milieu de la figure étant debout.

De cette partie juſqu'à la moitié de la cuiſſe, il y a une autre face : de la demie-cuiſſe au genou, encore une face. De la jointure du genou à la moitié de la jambe, il y a auſſi une face, & de-là au coudepied, une autre face.

Du coudepied à la plante des pieds, on compte la demie-face qui reſte des neuf. De cette façon la figure aura neuf faces & un tiers, en comptant la place des cheveux.

La largeur ſe meſure ainſi : depuis la gorge juſqu'à l'emboîture des épaules, il y a une face de chaque côté : de la jointure de l'épaule juſqu'au coude, une face & un quart : du coude au poignet une autre face & un quart : du poignet au bout du doigt du milieu, une face, & la même choſe à l'autre bras, ce qui fait les neuf faces.

Proportions ſuivant Daniel Barbaro.

Cet Auteur dit après *Cardan*, que la parfaite proportion de l'homme eſt de dix faces, à compter depuis la plante des pieds juſqu'à la naiſſance des cheveux, & en outre, le ſommet où ſont placés les cheveux. Cette face qui eſt la dixieme partie, ſe prend depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au menton, & ſe diviſe en dix-huit parties, deſquelles on donne ſix du menton juſqu'aux narines, ſix autres des narines à la ligne qui paſſe par les ſourcils, & les ſix dernieres des ſourcils à la naiſſance des cheveux. Car, (comme on vient de le dire,) le tiers de face qui eſt au-deſſus pour la place des cheveux eſt ajoûté à la figure, outre les dix faces.

Il y a, ſelon *Barbaro*, du nez à la bouche deux parties, & de la bouche au menton quatre parties : d'un angle

extérieur des yeux à l'autre, il y a douze parties ; sçavoir, quatre pour chaque œil, & quatre pour l'espace qui est entre les deux yeux. Il donne à la largeur de la bouche seulement quatre de ces parties.

Du menton à la fossette du col, où est le commencement de la poitrine, on compte douze parties, ou ce qui est la même chose, de la fossette aux cheveux, trente parties, & jusqu'à la cime de la tête trente-six parties, y compris le tiers de face dont le sommet est composé. De la fossette au nombril, il y a trente-six autres parties : du nombril au bas-ventre dix-huit parties : de-là au genou, trente-six ; enfin du genou à la plante des pieds, cinquante-quatre parties ; ce qui fait en tout cent quatre-vingt parties pour la hauteur de toute la figure. On observera que le genou a neuf de ces parties, & qu'il y en a encore neuf de la cheville jusques sous la plante du pied ; mais tout cela est compris dans les cent quatre-vingt parties de la figure entiere. La longueur du pied est de vingt de ces parties, qui font un neuvieme de toute la hauteur, ce qui est encore conforme aux proportions établies par Cardan.

La longueur des bras étendus est égale à la hauteur totale de la figure : la poitrine doit avoir trente parties, l'os du bras vingt-sept parties : les os de l'avant-bras trente, & la main dix-huit parties. Ajoûtez-y vingt-sept autres parties pour l'os de l'autre bras, trente pour l'avant-bras, & dix-huit pour la main, vous trouverez pareillement en tout cent quatre-vingt parties pour la longueur des bras étendus & joints à la poitrine. Au surplus, toutes ces mesures & ces subdivisions sont si compliquées, que nous aurions été tentés de les supprimer entierement, si nous n'avions crû, en les laissant, faire plaisir aux personnes cu-

rieuſes de ſçavoir ce que les principaux Auteurs ont penſé ſur les proportions, ſans être obligé de le chercher dans les livres originaux, que nous avons été contraint de parcourir pour en donner cet extrait.

Proportions de l'homme ſuivant Jean-Paul Lomaſſe.

Voici les principales regles de ce fameux Auteur Italien, qui a fait un traité ſi ample & ſi recherché ſur la Peinture. Il ſuit, à peu de choſes près, celles d'*Albert Durer* en ſes proportions, & diviſe la hauteur de ſa figure en dix faces, qui ſe comptent ainſi.

Du ſommet de la tête au bout du nez, une partie : du bout du nez à la foſſette du col, qui eſt au haut de la poitrine, une autre partie : du haut de la poitrine au bas du brechet, une partie : de-là au nombril, une partie : du nombril au penil, au-deſſus des parties genitales, une partie, ce qui fait préciſément la moitié de la figure. Du penil au mi-genou on compte deux faces, ce qui rend cependant la cuiſſe un peu trop courte, & ôte beaucoup de ſa grace à la figure : du mi-genou à la plante des pieds, il y a trois faces, ce qui fait paroître la jambe torp longue. Il ſeroit mieux de prendre les deux faces de la cuiſſe au deſſus du genou, & les trois autres du ſurgenou à la plante des pieds.

Quant la figure a les bras étendus on y compte auſſi dix faces : la premiere eſt du bout du doigt du milieu, à la raſette ou mouvement du poignet ; de la raſette, où eſt la jointure de la main, juſqu'au coude, une partie & demi : du coude à l'emboîture de l'os du bras avec la clavicule, une autre partie & demie, & de-là à la foſſette où ſe joignent les clavicules, une partie, ce qui fait cinq faces, & autant à l'autre côté.

De la fossette à chaque mammelon il y a une face, & une autre face à l'espace qui est entre les deux mammelons: de sorte qu'il se forme un triangle équilatéral des deux mammelons & de la fossette.

Proportions suivant M. de Piles.

Cet illustre Auteur François n'a fait autre chose que de donner les proportions de *Jean-Paul Lomasse*, qu'il a seulement abrégées & débarassées de toutes les subdivisions qui ne servent qu'à embrouiller les commençans, comme il le déclare lui-même, page 145 de ses remarques sur l'*Art de Peinture de Dufrenoy*: il ajoute qu'il les croit d'autant meilleures, qu'elles sont conformes à celles que donne Vitruve dans son troisieme Livre. Voici ce qu'il rapporte.

Les anciens ont ordinairement donné huit têtes à leurs figures, quoique quelques uns n'en ayent admis que sept; mais la plupart divisent la figure en dix faces, depuis le sommet de la tête jusqu'à la plante des pieds, en la maniere qui suit.

La partie depuis le sommet de la tête jusqu'au front a un tiers de face: la face ou visage commence à la naissance des plus bas cheveux qui sont sur le haut du front, & finit au bas du menton; elle se divise en trois parties égales. La premiere contient le front, la seconde est pour la longueur du nez, & la troisieme comprend la bouche & le menton.

Du menton à la fossette, il y a deux longueurs de nez ou deux tiers de face: de la fossette au bas des mammelles, une face: du bas des mammelles au nombril, une face: du nombril aux génitoires, une face: des génitoires au-des-

ſus du genou, deux faces; le genou a une demi-face : du bas du genou au coude-pied, deux faces : de-là au-deſſous de la plante, demi face.

L'homme étendant les bras, eſt auſſi long du plus grand doigt de la main droite à celui de la main gauche, qu'il a de hauteur; ce qui ſe meſure ainſi : d'un côté des mammelles à l'autre, il y a deux faces : l'os du bras, appellé *humerus*, qui eſt l'os de l'épaule, a deux faces de longueur depuis l'épaule juſqu'au bout du coude. De l'extrêmité du coude à la premiere naiſſance du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec partie de la main, contient deux faces : de l'emboiture de l'omoplate à la foſſette d'entre les clavicules, une face.

Au reſte, pour trouver ſon compte aux meſures ci-deſſus, on doit faire attention que les emboîtures du coude avec l'*humerus* & de l'*humerus* avec l'omoplate, emportent une demi face, lorſque les bras ſont étendus.

Le deſſous du pied eſt la ſixieme partie de toute la figure (*a*); la main eſt de la longueur d'une face, & le pouce contient un nez de longueur.

Le dedans du bras depuis l'endroit où ſe perd le muſcle qui fait la mammelle, appellé le *pectoral*, juſqu'au milieu du bras, a quatre nés de longueur. Depuis le milieu du bras juſqu'à la naiſſance de la main, il y a cinq longueurs de nés : le plus long doigt du pied a un nez de long. Au reſte, les deux bouts des tetons & la foſſette d'entre les clavicules, font un triangle parfait dans la femme ainſi que dans l'homme.

(*a*) Il eſt cependant à remarquer que cette proportion fait le pied trop grand.

Proportions rapportées par Felibien.

Felibien, dans ſes Entretiens ſur la vie des Peintres, rapporte que les plus excellens Artiſtes n'ont remarqué qu'une ſeule meſure pour les hauteurs, tant des hommes que des femmes, qui eſt de huit têtes ou dix faces, & que par conſéquent la plus belle proportion du corps humain eſt de dix parties égales, ou dix faces.

La premiere comprend l'eſpace qui eſt depuis le haut de la tête, juſqu'au bout du nez : la ſeconde, depuis le nez juſqu'au haut de l'eſtomach ou de l'épaule : la troiſieme, depuis là juſqu'au creux de la poitrine : la quatrieme, depuis cet endroit juſqu'au nombril : la cinquieme, du nombril au bas ventre, où ſe trouve le milieu du corps. Du bas ventre juſqu'aux genoux il y a deux parties, & des genoux à la plante des pieds il y en a trois.

La main eſt de la longueur d'une face : & depuis la jointure de la main juſqu'à celle de l'épaule il y a trois faces : d'une épaule à l'autre il y en a deux ; de ſorte que l'homme, ayant les bras étendus, a la même largeur du bout d'une main à l'autre, qu'il a de longueur du ſommet de la tête à la plante des pieds. Preſque tous les Auteurs qui ont écrit ſur les proportions de l'homme, ſont d'accord ſur ce point, & ils conviennent avec Vitruve, que l'homme debout & étendant les bras, touche les quatre côtés d'un quarré parfait.

Proportions généralement ſuivies aujourd'hui. Planches 7, 8 & 9.

Comme les jeunes Deſſinateurs pourroient être em-

baraſſés ſur le choix qu'ils doivent faire des proportions de l'homme, parmi les différens Auteurs dont nous venons de rapporter le ſentiment, nous avons crû devoir leur en épargner la peine, en donnant ici, à la ſuite de toutes ces meſures, celles que ſuivent aujourd'hui les plus habiles Peintres & Sculpteurs modernes.

L'homme dans l'âge viril a huit têtes de hauteur, depuis le ſommet de la tête juſqu'à la plante des pieds : voici la façon de les meſurer. (Planc. 7.) 1°. Du ſommet de la tête au bas du menton. 2°. Du menton au creux de l'eſtomach. 3°. De-là au nombril. 4°. Du nombril aux génitoires. 5°. De cet endroit au bas des cuiſſes. 6°. De-là audeſſous du genou. 7°. Du deſſous du genou à l'extrêmité du gras de la jambe par derriere. 8°. De cet endroit à la plante des pieds.

La tête ſe partage en quatre parties égales pour la hauteur. (Planche 8.) La premiere donne la naiſſance des cheveux : la ſeconde eſt la ligne des yeux : la troiſieme donne la longueur du nez & celle des oreilles; enfin partageant la quatrieme en trois parties égales, on trace la bouche ſur la premiere diviſion, la ſeconde partie eſt l'intervalle entre la levre ſupérieure & le menton, & la troiſieme eſt pour le menton. Ainſi une tête a quatre nés de hauteur, & la face en contient trois. La différence de la tête à la face, qui eſt de la longueur d'un nez, eſt pour le ſommet de la tête où ſont placés les cheveux.

Les bras, depuis l'attachement de l'épaule à la mammelle juſqu'au bout des doigts, ont trois têtes de longueur; ſçavoir, de l'épaule au pli du bras, une tête : du pli du bras au commencement de la jointure du poignet, une autre tête : & la troiſieme, de cet endroit juſqu'au bout du plus grand doigt de la main. Retranchant la longueur

d'une face pour la main, il reste celle d'un nez pour le mouvement du poignet.

Les épaules ont deux têtes de largeur : les hanches ont deux faces. Le bras, à l'endroit de l'épaule a une demi tête de large ; au coude, il a un tiers de tête : & au poignet, un nez. La cuisse, vers les génitoires a une face de grosseur, au genou, elle a un nez & demi. La jambe, à la cheville du pied vûe en face, doit avoir un nez de largeur.

La main, comme nous avons déja remarqué, a une face de longueur. (Planche 9. Fig. 1.) On la divise en deux parties égales, dont une pour la paume de la main & l'autre pour les doigts. Les doigts sont divisés en trois parties inégales, dont la premiere est plus grande que la seconde, & celle-ci plus grande que la troisieme. En regardant le dedans de la main, on voit que les doigts sont fendus inégalement, le petit doigt est celui qui est fendu le plus bas, & le suivant celui qui l'est le moins.

Le pied vû de profil, (Pl. 9. Fig. 2.) a la longueur d'une tête : cette longueur se divise en quatre nés ou quatre parties égales. La premiere est pour le talon : la seconde du talon à la plante du pied : la troisieme de-là jusqu'à l'orteil : la derniere est pour la longueur des doigts.

Le pied vû en face (Pl. 9. Fig. 3.) se divise sur la hauteur en trois parties, dont une pour les doigts, & les deux autres pour le coudepied. Sur la largeur il se divise aussi en trois parties ; la premiere est pour le pouce ; la seconde pour les deux doigts d'après le pouce ; & la troisieme est pour les deux autres doigts, y compris l'épaisseur de l'orteil du petit doigt (*a*).

(*a*) Au reste, toutes ces proportions ne sont point des loix inviolables ; premierement elles varient par les différents caracteres qu'on peut donner à ses figures, soit qu'on veuille faire une figure noble, ou un homme du commun. De plus, comme dans la nature il ne se trouve que très-peu

Obſervations générales ſur les différentes parties du corps humain.

Les jeunes Deſſinateurs obſerveront en général, que la forme du front doit être un peu arrondie, & non pas platte ni creuſe, ſans cependant le faire trop relevé en boſſe. Les yeux ſeront grands & bien fendus, comme Raphaël, les Carraches, le Dominiquin, & les plus excellens Peintres l'ont toujours pratiqué. Les nés quarrés ſont les plus beaux, ce qui n'empêche pas qu'un nez aquilin ne puiſſe être approuvé.

La bouche doit être médiocre aux hommes & plus petite aux femmes, car une bouche trop fendue a toûjours mauvaiſe grace. Pour être belle, il faut que ſa grandeur ſe forme d'un petit avancement des levres qui en rétrécit la largeur. Elle doit être d'un œil & demi aux hommes, & d'un œil & un quart aux femmes.

La poitrine ſera toujours élevée & s'avancera un peu plus que le ventre, particulierement aux hommes dans l'âge viril, car cela ne s'obſerve pas tant aux jeunes garçons ni aux perſonnes de l'autre ſexe, & encore moins aux petits enfans, auxquels le ventre doit être au contraire plus avancé que la poitrine. Au reſte elle doit ſe tenir un peu large, ce qui donne de la grace aux hommes, & laiſſe la place d'une belle gorge aux femmes.

Les bras près de l'épaule ſe tiendront un peu gros, cela donne de la force aux hommes & de la beauté aux fem-

d'hommes qui ſoient exactement ſelon ces proportions, on ne ſort point de la vérité en s'en écartant quelque peu : elles ont ſeulement été établies comme un point fixe dont on doit toujours s'approcher, parce qu'en effet lorſque la nature n'eſt pas ſenſiblement défectueuſe, elle differe peu de ces regles.

mes. A l'égard des mains & des pieds, ceux des hommes ſeront plus marqués, ſans pourtant paroître ſecs ou décharnés; pour les femmes on leur fera toujours les pieds & les mains ronds & potelés, ſans marquer les veines ni les tendons.

Les cuiſſes ſeront plus groſſes à leur partie ſupérieure, & diminueront peu à peu juſqu'au genou: celles des hommes ſeront muſclées, mais ſans ſécheresse; la beauté de la cuiſſe d'une femme conſiſte à être unie & preſque ronde. Il en eſt de même des jambes où l'on doit obſerver une certaine grace, un certain tour qui en fait la beauté. En un mot il y a des élégances à rechercher pour le goût du deſſein, qu'il n'eſt pas poſſible d'exprimer par des diſcours, mais qui ſe découvriront aiſément à des yeux intelligens, à l'inſpection refléchie des productions des grands Maîtres. Pour cela il eſt néceſſaire de conſidérer ſouvent les Ouvrages de Michel Ange, pour y apprendre les attachemens des membres, ceux de Raphaël pour la nobleſſe du contour & pour la grace, ceux du Carrache pour l'excellence du deſſein; mais ſans remonter aux ſiecles paſſés pour trouver des modeles de la perfection de la Peinture, n'en avons-nous pas d'auſſi parfaits parmi les Peintres François qui ont brillé dans le dernier ſiecle? L'illuſtre le Brun, par exemple, pourroit entrer en parallele avec les plus fameux Peintres étrangers pour la nobleſſe de ſa compoſition, & chaqu'un convient qu'il les a même ſurpaſſés par la richeſſe & la vaſte étendue de ſon génie. Le Sueur ſans avoir jamais vû l'Italie, a poſſédé parfaitement la noble ſimplicité qu'on admire dans Raphaël. Lafoſſe a excellé dans les plafonds, dans les grands effets du clair obſcur, & dans la beauté du coloris. Jouvenet s'eſt rendu célebre par un grand caractere de deſſein. Sans

parler d'une infinité d'autres de l'Ecole Françoise, comme le Pouſſin, Vouet, les Boullognes, les Coypels, Mignard; Rigaud, & de Largilliere, &c. qui pourroient diſputer aux autres écoles, d'avoir pouſſé les différentes parties de la Peinture, au dégré de perfection où ellle peut atteindre. Mais il eſt tems de revenir à notre ſujet, dont cette digreſſion nous a un peu écarté.

On doit prendre garde de ne jamais faire rencontrer les contours extérieurs des parties vis-à-vis l'un de l'autre, comme des baluſtres, ce qui n'arrive jamais dans la nature, ou ſi rarement qu'on peut toujours faire une loi du contraire. Le contour extérieur de la cuiſſe, par exemple, eſt grand & enveloppe l'intérieur au-deſſus du genou, au lieu que le contour intérieur du genou deſcend plus bas & enveloppe l'extérieur. De même, le mollet extérieur prend ſa naiſſance de plus haut que l'intérieur, & finit auſſi plus haut. A l'égard de l'emmanchement du pied, la cheville intérieure, c'eſt-à-dire celle qui eſt du côté du pouce eſt toujours plus haute que l'extérieure ou celle qui eſt en-dehors.

» Les membres (dit du Frenoy, dans ſon excellent Poë-
» me ſur la Peinture) doivent avoir leurs contours on-
» doyans (*a*) & reſſembler à la flamme qui s'éleve, ou au
» ſerpent qui s'avance en ſe repliant ſur lui-même. Ces
» contours ſeront coulans, grands, preſqu'imperceptibles
» au toucher, ſans éminences ni cavités conſidérables.
» Qu'ils ſoient amenés de loin & conduits ſans interrup-
» tion pour en éviter le trop grand nombre. Que les muſ-
» cles en ſoient bien inſérés & liés enſemble ſelon la con-
» noiſſance qu'en donne l'Anatomie. Qu'ils ſoient deſſi-

(*a*) *Membrorum que ſinus ignis flammantis ad inſtar*
Serpenti undantes flexu, &c. Dufrenoy, de Arte Graphica.

» nés

» nés à la Grecque, & ſuivant l'Antique. Enfin qu'il y ait » un entier accord des parties avec le tout, & que les » figures ſoient parfaitement bien enſemble; à quoi on peut ajouter que les contours extérieurs doivent être coulans, & les détails des formes qui ſont au-dedans deſſinés d'une maniere plus quarrée & plus *méplatte*, pour me ſervir d'un terme particulier à l'Art du Deſſein.

Remarques ſur les proportions données dans ce Chapitre.

Nous terminerons ce Chapitre ſur les proportions, en faiſant obſerver aux commençans qu'on ne leur a point expoſé toutes ces meſures du corps humain, afin de les engager à prendre à chaque inſtant le compas à la main pour s'y conformer; il faut au contraire qu'ils s'accoutument à deſſiner à vûe d'œil, & à conſidérer avec attention la forme générale & la grandeur de chaque membre, ſelon une proportion fixe qui doit leur ſervir de guide. On a même déja remarqué ci-devant, que cette proportion fixe ne convient pas toûjours également à tous les hommes, car on doit diſtinguer encore les ſexes, les âges, & même les diverſes conditions; y ayant une grande différence entre un homme & une femme, entre un enfant & un homme fait, entre un héros & une perſonne du commun.

La différence de proportion entre une femme & un homme, conſiſte en ce que la femme a la tête plus petite & le col plus long, les parties des mamelles & du bas ventre plus baſſes, ce qui fait que l'eſpace depuis le deſſous des tetons juſqu'au nombril, eſt plus petit de la moitié d'un nez, & qu'elle a la cuiſſe moins longue d'environ un tiers de nez. La femme a auſſi les épaules & la

poitrine plus étroites que l'homme; mais elle a les hanches plus larges & les cuisses plus grosses; le haut du bras & les jambes sont aussi plus grosses, & les pieds plus petits & plus étroits. Enfin comme elle est plus grasse & plus charnue que l'homme, ses muscles sont aussi beaucoup moins apparens, ce qui en rend les contours plus égaux & plus coulans.

Un enfant nouvellement né n'a tout au plus que quatre têtes de longueur, & plus il augmente en âge plus le bas de son corps acquiert d'étendue, jusqu'à ce qu'il en compose enfin la moitié juste. Un enfant de quatre ou cinq ans a cinq têtes de longueur, depuis le sommet jusqu'à la plante des pieds : & la quantité de têtes de longueur augmente toûjours dans les jeunes gens, jusqu'à ce qu'ils ayent atteint l'âge viril.

Il doit aussi y avoir de la différence entre un héros & un homme du commun, car ce dernier doit paroître grossier; il doit avoir la tête grosse, le col court, les épaules hautes, les jointures lourdes, & les pieds larges; au lieu qu'un héros se distingue par une petite tête, un col gros & nerveux, des épaules larges, une poitrine relevée, des hanches bien troussées. Il a les articles & les jointures bien nouées, petites & serrées, les cuisses & les jambes nerveuses & les principaux muscles relevés, comme on le peut voir dans les compositions des plus habiles Peintres d'Histoire.

On remarque encore des exemples de cette différence de proportion dans les statues antiques, comme l'Hercule du Palais Farnese, le Méléagre de Pichini, l'Apollon qui est au Vatican, & la fameuse Venus, surnommée *de Medicis*, qui est au Palais du Grand Duc de Toscane, à Florence. Ces quatre excellens morceaux sont regardés

relle au Deſſein, lorſqu'il ſe plaît à tracer diverſes figures avec le crayon ou avec la plume, tantôt d'un homme ou de quelqu'autre animal vivant, tantôt de quelque corps inanimé, comme des arbres, ou des maiſons: ce qui arrive par une inclination d'imiter qui eſt naturelle à l'homme, & par le plaiſir qu'il reſſent à la vûe de l'image & de la reſſemblance des choſes naturelles. Quelquefois ce deſir naît dans les jeunes-gens, pour avoir vû travailler des Peintres; mais on remarque plus particulierement ce penchant en quelques-uns qui en font leur principal amuſement dans les heures de loiſir qu'ils peuvent dérober à l'étude. Ainſi la premiere marque à laquelle on peut juger qu'un jeune homme a des diſpoſitions heureuſes pour le Deſſein, eſt l'amour ardent de ce travail, & il y a lieu d'eſpérer qu'il y fera de grands progrès quand on le voit mettre tout ſon plaiſir à deſſiner, & qu'il y eſt comme entraîné par ſon penchant naturel.

Après quelque tems d'étude on pourra découvrir encore d'autres marques de diſpoſition au Deſſein. Lorſqu'on voit, par exemple, qu'un éleve a de la hardieſſe, & qu'il ſaiſit vivement & avec juſteſſe dans ſon eſquiſſe les formes des choſes, ſans ſe rendre trop eſclave de ſon original; quoique ce libertinage de la main ſoit un défaut qu'on ne peut réprimer avec trop de ſoin dans les commencemens, il eſt cependant la marque d'un eſprit vif & plein de ce feu ſi néceſſaire pour exceller dans cette Profeſſion. Il faut donc qu'un écolier commence ſon Deſſein, pour ainſi dire, mieux qu'il ne l'acheve, & qu'il y mette de l'eſprit: il faut même qu'il ſaiſiſſe d'abord ſon objet avec une eſpece de temérité qui lui réuſſiſſe; ſans cela il eſt inutile de lui laiſſer continuer l'étude d'un Art, dont le goût lui eſt naturellement refuſé, puiſque malgré

dinairement ſes plus beaux ouvrages dans la verdeur de l'âge, & lorſque l'eſprit eſt dans ſa vigueur. C'eſt alors qu'on enfante facilement ces belles productions pleines de feu, dont on ne viendroit à bout qu'avec peine, dans un âge plus avancé.

» Il n'eſt pas poſſible, dit M. de Piles, de fixer l'âge auquel on doit commencer à deſſiner, parce que cela dépend de la diſpoſition & de l'ouverture d'eſprit, qui ſe forme plutôt dans les uns & plus tard dans les autres; » & que dans tous les Arts, le génie & l'application font » la moitié de l'ouvrage. Cependant les jeunes-gens » que l'on deſtine à la Peinture, ne ſçauroient ſe mettre » trop-tôt à deſſiner, parce que leur génie venant à ſe développer en pratiquant, on les laiſſe continuer s'ils en » ont pour cet Art : & ſi l'on découvre qu'ils n'y ayent » point de diſpoſition, on les employe à des choſes auſquelles on les croit plus propres. Au reſte, à quelque » âge que l'on commence la Peinture, chacun y avance plus ou moins ſelon le dégré de ſon génie. Il y en a » qui ſe ſentent attirés par leur génie, & qui le ſuivent: » d'autres en ſont entraînés comme par violence. Il y en » a peu de ces derniers, & ces génies rares, quand il s'en » trouve, ſont capables de faire de grands progrès en peu » de tems, & il n'y a point d'âge déterminé pour eux. C'eſt » pourquoi le plus ſûr eſt de choiſir, pour commencer à » deſſiner, le tems de la premiere jeuneſſe, comme cela » ſe pratique ordinairement.

De la maniere d'étudier le Deſſein.

On demande deux choſes aux jeunes gens que l'on deſtine pour être un jour de grands Peintres; qu'ils ayent

ne rien faire toutes les fois qu'on ne ſe ſent pas d'humeur de travailler, il arrive ſouvent au contraire qu'on prend goût au travail après quelque tems d'étude, & qu'on y trouve alors plus d'agrément qu'au commencement : mais on doit ſe fixer tous les jours un tems reglé pour étudier, pendant lequel tems on deſſinera bien ou mal, ſauf à paſſer la meſure quand on y trouvera plus de goût qu'à l'ordinaire. Car quoiqu'il ſoit vrai que ce n'eſt qu'à force de peine & de fatigue qu'on peut parvenir à devenir habile homme, il faut cependant pour retirer quelque fruit de ſon travail, que cette peine ſe trouve mêlée de plaiſir, & que la ſatisfaction intérieure que l'on goûte en deſſinant, faſſe préférer ce genre d'occupation à toute autre.

La premiere choſe que l'on doit conſidérer dans l'acquiſition d'un Art que l'on veut exercer toute ſa vie, c'eſt de bien partager ſon tems, & de donner à chaque étude celui qui lui eſt propre. Dans les tems de la premiere jeuneſſe, par exemple, où la raiſon eſt encore foible, & les réfléxions hors de ſaiſon, il faut ſe prévaloir de la molleſſe du cerveau & de la pureté de ſes organes, pour y imprimer les connoiſſances & les habitudes qu'on voudra faire prendre aux jeunes gens (*a*). Cela ſuppoſé, il faut prendre garde à deux choſes ; de ne les pas rebuter en les tenant trop long-tems attachés à la même étude, ou en les fatiguant par des répétitions ennuyeuſes ſur la même choſe ; & de relever l'étude du Deſſein, en la diverſifiant par quelqu'autre occupation, comme de leur donner quelque teinture de la Géométrie, de l'Architecture, & de la Perſpective. Car, comme le remarque Quintilien, la jeuneſſe eſt capable d'apprendre à la fois pluſieurs diſciplines, mais

(*a*) *Quo ſemel eſt imbuta recens ſervabit odorem Teſta diu.* Horat. Epiſt. I. 2.

à

à diverſes heures, parce que les unes ſervent alors de relache aux autres, & que le changement d'occupation eſt une ſorte de recréation pour l'eſprit.

Après que vos éleves auront copié pendant quelque tems différentes parties du viſage, comme des yeux, des oreilles, &c. (Voyez les Planches 10, 11, 12, & ſuiv.) on leur donnera à copier des têtes entieres. Il faut leur faire deſſiner enſuite les autres parties du corps, comme des mains, des pieds, des jambes & des bras, & enfin des figures entieres ; ayant ſoin que les originaux que vous leur préſentés, ſoient de la meilleure main qu'il ſera poſſible de les avoir. Les têtes d'après Raphaël que nous donnons dans ce Recueil (Planches 18, & ſuiv.) & les études, d'après les antiques, qu'on trouvera enſuite, ſont très-propres à cet uſage. Il faut les leur donner l'une après l'autre, & une à une, ſans les accabler d'un trop grand nombre d'originaux à la fois ; ayant attention de leur bien faire remarquer les proportions & les beautés de ce qu'ils imitent. Vous les aiderez dans les commencemens à eſquiſſer leur figure, à la bien aſſeoir & planter, & vous retoucherez enſuite quelques coups aux contours, ſans cependant trop affecter de les corriger, pour ne point les rebuter.

Remarquez cependant que comme votre intention n'eſt pas de faire ſeulement de bons copiſtes, vous devez exercer vos éleves à produire de tems en tems quelque choſe de leur propre fonds, premierement des yeux & d'autres parties de la face, enſuite des têtes, & enfin des figures entieres. Car quand ils copient un original, c'eſt pour apprendre à connoître les proportions ; mais lorſqu'ils deſſinent une figure de génie, ils s'exercent alors à travailler ſur leur propre idée, & à mettre en prati-

que les connoiſſances qu'ils ont acquiſes. Un habile Maître peut donner du cœur à ſes écoliers, & les encourager à entreprendre de travailler d'invention, en deſſinant lui-même quelque choſe en leur préſence, & leur enſeignant en même-tems de quelle maniere il s'y prend; c'eſt ainſi que la Fage montroit à deſſiner à ſes éleves (*a*). Il faut auſſi encourager les jeunes gens, en les louant ſur ce qu'ils peuvent avoir de bon, & en ne leur faiſant pas remarquer tous leurs défauts à la fois, mais en les reprenant chaqu'un en différens tems, & les uns après les autres. C'eſt pourquoi il eſt à propos, quand on blâme quelque partie de leurs productions, d'en louer en même-tems une autre, pour les dédommager, en quelque façon, du dépit intérieur & du chagrin qu'ils peuvent reſſentir de n'avoir point réuſſi. Voilà la méthode que l'on doit ſuivre dans les commencemens pour conduire ſes éleves, & il faut la continuer juſqu'à la fin de leurs études, de ſorte qu'ils marchent & s'avancent toûjours dans le Deſſein par ces deux moyens, l'un de copier de bons originaux, & l'autre de produire quelque choſe de leur propre imagination.

De quelle conſéquence il eſt de finir ſes Deſſeins.

Lorſque vos jeunes gens auront fait quelques progrès, & qu'ils commenceront à bien mettre enſemble leur figure, il faut avoir de belles têtes bien deſſinées, & les leur faire

(*a*) Quelques Maîtres ont en l'uſage de faire deſſiner à leurs éleves, de ſouvenir, les choſes qu'ils venoient de faire d'après un original, & cet uſage peut être avantageux, pourvû qu'on en uſe ſobrement, & ſimplement dans le commencement des études; car lorſqu'on eſt plus avancé, il ne ſerviroit qu'à imprimer dans la mémoire la maniere particuliere de ſon Maître, dont on doit ſortir un jour pour voler de ſes propres aîles.

» dant devenir vicieuse par la suite) de tâcher de finir leurs » ouvrages, même avec excès, afin de corriger ce défaut » par un contraire. Qu'ils n'appréhendent point de s'ap- » pésantir la main, car ils ne seront que trop disposés à » retourner toûjours à cette premiere vivacité qui leur est » naturelle. Par la même raison, ceux en qui l'on apper- » cevra le défaut de trop finir & de fatiguer leurs desseins, » doivent s'enhardir & s'évertuer; & afin d'acquérir cette » facilité qui leur manque, ils doivent dessiner légere- » ment, & finir leurs ouvrages, pour ainsi dire, le moins » qu'ils pourront. On ne doit pourtant pas toûjours cher- » cher à détruire les talens que l'Auteur de la Nature a » mis en nous, pour courir aveuglément après ceux qu'il » nous refuse; mais il faut seulement les modérer avec » prudence, pour éviter les défauts où ils entraîneroient » si l'on s'y livroit sans aucune réserve.

Quand vos disciples seront parvenus à ce point de perfection, vous leur ferez pour lors entreprendre des desseins plus difficiles, premierement d'une seule figure, & même de ceux qu'ils avoient déja copiés auparavant, car ils les feront alors beaucoup mieux & bien plus facilement que la premiere fois. Après cela vous leur fournirez des desseins de deux ou plusieurs figures, afin qu'ils apprennent à les grouper & à les mettre ensemble, sans oublier cependant de petites tentatives de leur invention, à quoi il faut toûjours les encourager (*a*).

Remarquez que toute cette premiere étude doit se faire d'après des nudités, & rarement d'après des figures habillées ou couvertes de draperies. C'est pourquoi on doit

(*a*) Il est bon d'observer, qu'on ne doit permettre à ses éleves d'essayer de faire quelque chose de génie, que lorsqu'ils seront en état de copier facilement, sans quoi l'éleve n'étant pas assez fort, ce seroit peine perdue.

pourra essayer : c'est de faire ensorte que le jour tombe doucement sur les plâtres & les modeles qu'on dessine, & qu'il ne tranche pas d'abord les ombres, ce qui se peut éviter par le moyen d'un chassis de papier huilé ou vernis, placé du côté d'où vient le jour. Peut-être, ajoute ce même Auteur, seroit-il fort utile de dessiner d'après la bosse dans un miroir, parce que les jours & les ombres s'y adoucissent beaucoup.

Pratiques pour profiter de ses études.

De tous les moyens dont on peut se servir pour profiter dans l'étude du dessein, il n'y en a pas de meilleur, que de faire par cœur, & sans avoir aucun original ou modele, les mêmes choses que l'on aura copié le jour précédent, soit d'après des desseins ou des tableaux, soit d'après la bosse, & de confronter ensuite ces seconds desseins avec les premiers, pour voir si l'on en a bien retenu l'idée. De cette pratique il résulte deux bons effets; le premier, que l'on s'attache davantage à considérer son original, lorsqu'on dessine d'après lui; ce qui fait que la copie en est beaucoup mieux; le second, que vous vous imprimés par ce moyen plus fortement dans l'esprit & dans la mémoire, les beautés que vous avez étudiées : ce qui est une chose très-avantageuse, puisque le but de votre travail est de retenir ce que vous étudiez.

mobiles. Et par cette même raison, les éleves ont plus d'avantage pour étudier la nature à la lumiere de la lampe, qu'à celle du jour, parce que les ombres tranchées leurs y font mieux appercevoir les détails, au lieu qu'au jour ils n'y peuvent rien découvrir. Il est vrai que la lumiere du jour est meilleure que celle de la lampe lorsqu'ils sont avancés, & qu'ils connoissent la nature, parce que c'est celle selon laquelle ils feront le plus grand nombre de leurs ouvrages.

teur, ſe rebuter, ſi ce qu'on fait dans les commencemens eſt monſtrueux, eſtropié, ou meſquin : il n'y a qu'à l'effacer auſſi-tôt ou le corriger, puis quand on l'a recommencé, & qu'on n'y peut plus rien changer ni ajouter, on le laiſſe ſubſiſter juſqu'au lendemain. Cependant on continue ſon étude d'après des deſſeins, des plâtres, ou même des eſtampes, & quelques jours après on revoit l'ardoiſe : alors on y découvre des défauts qu'on n'avoit pas remarqués le premier jour; & l'ayant effacé, on forme quelqu'autre choſe tirée de ſon imagination, & on la trace ſur la même feuille, comme la premiere fois. C'eſt ainſi qu'on s'habitue peu à peu à faire de ſoi-même ; & quand il ſe rencontre des compoſitions heureuſes, on en tire des copies ou des eſquiſſes ſur du papier, pour les garder. L'ardoiſe nous fournit encore un moyen aiſé de mettre en pratique pluſieurs ſortes de proportions, ſuivant les différens Auteurs qui en ont écrit. Pour cet effet on commence par marquer d'abord les principales diviſions ſur leſquelles on bâtit la figure ; & quand on a imprimé une fois ces regles dans ſon eſprit par pluſieurs réïtérations, alors on peut faire facilement des figures de toute ſorte de proportion. Je ne vois pas qu'on puiſſe inventer rien de plus commode pour exprimer ſa penſée, & pour accoutumer la main à tracer fidelement toutes les idées que l'eſprit lui fournit.

De l'étude d'après le modele.

L'étude de la nature, eſt le moyen le plus efficace pour ſe perfectionner dans le deſſein; c'eſt d'elle que nous devons apprendre à connoître tous les différents mouvemens qu'elle eſt capable de produire dans les membres,

par

Pour cet effet, il faut d'abord esquisser légerement toute sa figure, sans suivre néanmoins par la suite, trop obstinément, le premier trait qu'on a dessiné sur le papier; mais si la nature nous présente quelque léger changement, il faut le marquer aussi sur le dessein, & la suivre scrupuleusement, sans chercher à y rien augmenter ou diminuer.

Il y a des Maîtres qui pensent qu'on doit suppléer, en dessinant d'après le modele, à ce que l'on trouve de défectueux dans la nature; mais cette maxime pourroit être pernicieuse pour des commençans; car en voulant corriger la nature avant que de la connoître parfaitement, on court grand risque de *se maniérer*, c'est-à-dire de rendre toûjours les choses d'une même façon, & de les représenter non telles qu'elles sont en effet, mais selon l'idée qu'on s'en est formé. Nous voyons tous les jours par expérience, que ceux qui se manierent ainsi de bonne heure ne font plus aucun progrès dans le dessein, parce qu'ayant toûjours l'esprit frappé des mêmes impressions, l'imagination ne peut plus leur fournir de nouvelles idées. La nature, quoique pleine de variétés, a beau leur représenter les choses sous de nouvelles formes, ils ne sont plus en état d'en sentir la différence, & par conséquent ils ne peuvent plus acquérir de nouvelles connoissances. C'est pourquoi il faut toûjours imiter le modele avec la plus scrupuleuse exactitude, non-seulement dans les contours, mais encore pour le ton de couleur. Par exemple, lorsque la main se trouve appuyée sur quelqu'autre partie du corps, comme sur l'estomach, elle est beaucoup plus colorée que le fond sur lequel elle est placée, & c'est cette différence de couleur qu'il est nécessaire de rendre dans le dessein, telle qu'on la voit sur la nature. Ces choses,

qu'on regarde comme de peu de conséquence, & que l'on néglige souvent dans les commencemens, sont cependant très-essentielles, & ce n'est qu'en y faisant une continuelle attention, qu'on parvient à imiter le vrai de la nature & à colorer même ses desseins.

Quand on commence à dessiner d'après nature, on n'apperçoit d'abord presque aucun muscle, c'est pourquoi avant que de commencer cette étude, on doit avoir quelque légere teinture de l'Anatomie, afin de pouvoir découvrir plus aisément, par son secours, la place des os & des muscles. Ce n'est pas qu'on doive pour cela marquer tous les muscles qu'on n'apperçoit point sur le modele, par cette seule raison qu'on sçait qu'ils doivent y être; mais l'Anatomie doit seulement nous servir de guide pour les appercevoir plus facilement & pouvoir les placer à propos. Il faut alors s'appliquer à les marquer si tendrement, qu'ils n'interrompent point les masses de lumiere, afin qu'on puisse laisser de grandes parties dans les clairs, ainsi que dans les ombres.

Plusieurs grands hommes, tels que Michel Ange, & quelques autres, sont tombés dans le défaut de marquer trop fortement les os & les muscles; mais ces exemples sont dangereux à suivre trop servilement, & conduiroient à faire des squeletes & des écorchés, plutôt que des figures qui paroissent vivantes. C'est le sentiment de M. de Piles dans son Cours de Peinture. » Il y a des Peintres, dit-» il, qui bien loin de rechercher une juste modération » dans leurs desseins, ont affecté d'en rendre les contours » & les muscles prononcés au-delà d'une justesse que de-» mande leur Art, & cela sans doute dans la vûe de pas-» ser pour habiles dans l'Anatomie & dans un goût de des-» sein qui puisse attirer l'estime de la postérité : mais ils

» ont montré par-là même, qu'ils sçavoient mal l'Anato-
» mie, puisque cela fait voir qu'ils ont ignoré qu'il y eût
» une peau qui enveloppe les muscles, & qui les fait voir
» plus tendres & plus coulans; ce qui fait une partie du
» corps humain, & par conséquent de l'Anatomie. Une
» preuve de ce que l'on avance, c'est que les corps des
» femmes & des petits enfans ont tous leurs muscles, ainsi
» que ceux des athletes & des hommes les plus robustes;
» mais la graisse & la chair dont ils sont recouverts, em-
» pêche qu'on ne les apperçoive.

De la correction de la nature.

L'étude du dessein ayant été consommée & perfectionnée par celle du modele vivant, il y a tout lieu de croire, qu'après avoir suivi cette méthode pendant plusieurs années, les éleves se trouveront en état d'imiter la nature, & de composer des figures & des groupes de leur invention. C'est alors qu'on pourra essayer de corriger d'après le marbre, ou des plâtres moulés dessus, ce qu'il y a de défectueux dans la nature, en se conformant à la maniere que les Auteurs des belles statues antiques ont pratiquée, pour en prendre le goût. C'est ainsi qu'en rassemblant de côté & d'autre ce qu'il y a de plus excellent, on peut parvenir à en faire un heureux choix & une composition qui imite, d'aussi près qu'il est possible, les perfections de la plus belle nature. » Car ce n'est pas assez, dit
» le sçavant Auteur du Poëme sur la Peinture, d'imiter
» de point en point, & d'une maniere servile, toute sorte
» de nature (*a*) mais il faut que le Peintre, en maître de

(*a*) *Nam quamcumque modo servili haud sufficit ipsam*
Naturam exprimere ad vivum, sed ut arbiter Artis
Seliget ex illa tantùm pulcherrima Pictor. De Arte Graphica.

» son Art, sçache choisir ce qu'il y découvrira de plus » beau, & qu'il corrige, de son génie, ce qu'il y trouvera » de foible ou de défectueux, en un mot qu'il en sçache » réparer les défauts, & qu'il en saisisse les formes les » plus agréables avant qu'elles s'échappent.

Bernard du Puy du Grez est du même sentiment que du Frenoy: » Il ne s'agit pas seulement, dit-il, de copier » la nature, tantôt maigre & seche, tantôt petite ou gran- » de, mesquine ou extravagante : il faut encore sçavoir » composer une belle figure d'après un corps qui ne sera » pas parfaitement beau; & s'il y a quelque chose de beau, » il faut le sçavoir choisir en suppléant au reste qui y » manque.

» En effet, ajoute-t-il, tous les corps ont du beau dans » quelques parties, & du mesquin en quelques autres; la » nature ne formant que rarement des ouvrages accom- » plis. Aussi voit-on souvent qu'elle refuse à l'un ce qu'elle » prodigue à l'autre, de sorte qu'il faudroit plusieurs mo- » deles pour en faire une figure qui fut parfaite: mais, » comme je viens de dire, la science consiste à suppléer » aux endroits où la nature s'est négligée.

Avant que de finir ce Chapitre, nous répéterons encore un avis que nous avons déja donné aux jeunes Dessinateurs, qui est que pendant qu'ils étudient d'après le modele, ils doivent, par intervalles, faire des compositions de diverses Histoires, en essayant peu à peu leurs forces, & tâcher, à mesure qu'ils liront quelque Livre, d'exposer aux yeux, par des esquisses, ce qu'ils auront appris par la lecture.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la pratique du Dessein.

IL y a plusieurs manieres de dessiner, qui se réduisent ordinairement à trois principales ; sçavoir, *au crayon*, *au lavis*, & *à la plume* : nous allons traiter séparément de chaqu'une de ces manieres, & indiquer la méthode que l'on doit tenir pour y faire quelques progrès ; mais il est nécessaire de dire auparavant quelque chose sur les différents papiers propres pour le dessein.

Du papier propre à dessiner.

Il y a de deux sortes de papiers sur lesquels on peut dessiner : du papier *blanc* & du papier *coloré*, ou de demie teinte ; ce dernier se divise en trois especes différentes, le *papier gris*, le *bleu*, & le *bistré*. Le papier gris & le bleu viennent tous colorés des moulins où ils se fabriquent. A l'égard du papier bistré, ce n'est autre chose que du papier blanc, sur lequel on passe, avec une éponge, de l'eau de suye plus ou moins chargée de couleur, selon qu'on désire que le papier soit plus ou moins foncé & brun.

On a inventé les papiers de demie teinte, pour épargner le travail du crayon, dans les endroits qui doivent être de la même force que la teinte du papier, & l'on se sert de craye, de crayon, ou de pastel blanc pour rehausser, c'est-à-dire, pour faire paroître les endroits éclairés. De cette façon, la couleur même du papier sert de demie teinte : il ne s'agit plus que d'ombrer avec du crayon

rouge : elle se vend chez les Epiciers & les Marchands de couleur. On choisit la plus foncée en couleur, & la plus tendre au toucher. On coupe cette pierre avec une lime plate à refendre dont se servent les Serruriers, ou avec une lame d'acier mince, comme les ressorts des pendules, à laquelle on fait des dents pour en former une espece de petite scie. On coupe d'abord les morceaux de sanguine par petites tables, qu'on refend ensuite pour en former de petits quarrés longs, enfin on les arrondit par le bout avec un couteau, & l'on y taille une pointe pour s'en servir.

Comme le crayon est plus facile à manier que la plume ou le lavis, il est aussi plus convenable pour les commençans ; il a cela de commode, qu'il peut s'effacer quand on veut, en frottant légerement le papier avec un peu de mie de pain rassis, de sorte qu'on peut facilement changer ou corriger son ouvrage.

En commençant à dessiner, il faut d'abord *esquisser* légerement sa figure ; cette esquisse se fait, quand on se pique de dessiner proprement, avec du charbon de bois léger, comme le fusain ou bonnet à Prêtre, qu'on peut effacer facilement en le frottant légerement avec un linge blanc & sec, ou avec de la mie de pain rassis. Au défaut de charbon de fusain, on esquisse avec de la pierre noire, avec laquelle on trace légerement sa pensée sur le papier. La sanguine ne vaut rien pour cela, parce qu'elle est difficile à effacer entierement, & qu'elle laisse toûjours, sur le papier blanc, une espece de graisse qui tache le dessein & le salit.

Cette légere esquisse étant faite, & chaque chose étant arrêtée dans sa place, on remet le dessein au net en repassant un crayon plus ferme, comme pierre noire ou sanguine, sur le premier trait, que l'on a eu soin d'affoi-

blir

blir auparavant, & d'effacer presqu'entierement, en passant de la mie de pain sur ce trait, pour emporter les faux traits de l'esquisse. On observera de faire ce trait plus fort du côté des ombres, & de le tenir plus délié du côté d'où vient la lumiere.

Les bons crayons contribuent beaucoup à dessiner facilement, & avec plaisir, c'est pourquoi il faut avoir l'attention de les bien choisir. On se sert ordinairement de trois sortes de pierre que l'on aiguise pour dessiner ; sçavoir, la sanguine ou crayon rouge, la pierre noire appellée crayon noir, & la mine de plomb. La bonté de ces crayons consiste à être tendres & doux, sans aucun grain ni gravier. Pour les conserver tels, on les gardera dans un endroit qui ne soit point trop sec, ce qui les feroit durcir, ils se conserveront mieux dans un lieu frais & humide ; mais il ne faut les en tirer qu'à mesure qu'on en aura besoin.

Ce qu'on entend par esquisser.

Comme nous venons de dire qu'en commençant un dessein, il falloit d'abord *esquisser* ; il est bon d'expliquer ici ce que l'on entend par ce terme. *Esquisser*, c'est faire paroître par des traits peu sensibles & en petit nombre, une légere, mais générale idée, de ce que l'on se propose de faire ou d'imiter, afin que si l'on se trompoit dans la distribution totale de son ouvrage, on pût se corriger. Ainsi les premieres idées du sujet que l'on veut représenter, & que l'on jette d'abord sur le papier, se nomment des *esquisses*, & cette maniere de dessiner est appellée esquisser, du mot Italien *Schizzare*, qui veut dire, à proprement parler, éclabousser, parce que ce ne sont que des essais, où les couleurs paroissent comme jettées au

hasard sur la toile en petit, pour indiquer à peu près l'effet que fera le tableau quand il sera exécuté en grand.

Avant que de se résoudre à terminer une partie d'un tableau, il est tout naturel de regarder si elle est proportionnée au reste du tableau : or il est impossible de le voir, à moins que d'en comparer les parties ensemble, & cette comparaison ne se peut faire qu'en les ayant toutes présentes devant les yeux, il faut donc les distribuer chaqu'une à leur place, pour donner à connoître les principales masses ; mais il faut que cela soit fait le plus promptement & le plus exactement qu'il est possible ; c'est ce qu'on appelle *une esquisse*. Elle doit se faire, comme nous avons dit, fort légerement avec du charbon tendre, & par des traits presque insensibles, afin que lorsqu'on voudra en arrêter le contour, & terminer chaque partie en détail, on puisse aisément effacer tous ces traits en y passant une mie de pain, en sorte néanmoins qu'il en reste encore quelque légere trace sur le papier. On observera que pour esquisser, il faut tenir son corps plus droit, & être un peu plus éloigné de ce que l'on dessine qu'à l'ordinaire, afin que sans hausser ni baisser la tête, on puisse voir d'un seul coup d'œil son original & son esquisse, pour les comparer ensemble.

A l'égard de l'ordre qu'on doit tenir dans ses études, il faut copier d'abord des desseins qui soient bien finis, & au crayon sur du papier blanc, pour en concevoir plus facilement tout le travail ; ensuite on copiera indifféremment d'autres desseins sur toutes sortes de papiers. Quand on aura passé du moins une année avec assiduité dans cet exercice, & qu'on aura acquis quelque facilité dans la main, alors il sera à propos de dessiner d'après de bons tableaux, observant de retourner de tems en tems à son

exercice ordinaire, jusqu'à ce que l'on soit capable de dessiner d'après la bosse, laquelle on doit sçavoir dessiner facilement avant que d'entreprendre de dessiner d'après nature.

Maniere de s'accoutumer à dessiner avec justesse.

Lorsqu'on commence à dessiner, on doit d'abord se proposer deux choses : la premiere, d'accoutumer son œil à la justesse : & la seconde, d'acquérir la facilité de la main dans l'exécution.

Il y a deux moyens pour aider à dessiner avec justesse, & pour y accoutumer l'œil : le premier, est de juger de la grandeur d'une chose par celle d'une autre, en examinant le rapport qu'il y a entre la longueur & la largeur d'une chose, & celle d'une autre chose, en sorte que l'on puisse juger si elle est plus ou moins grande que l'autre, de quelle quantité, ou bien si elle lui est égale. Mais il faut qu'en cela, l'œil fasse l'office du compas (*a*) qui doit être plutôt dans les yeux que dans les mains, évitant de s'en servir le plus qu'on pourra, pour rapporter sur le papier les mesures des parties que l'on dessine. Cela n'empêche pas, que lorsque votre dessein sera achevé, vous ne puissiez vous servir effectivement du compas pour votre propre satisfaction, & pour voir si vous avez rencontré juste, ou de combien vous vous serez écarté de votre original.

L'autre moyen pour copier un dessein avec plus de facilité, est de tirer par la pensée, sur son original, plusieurs lignes perpendiculaires, & d'autres horisontales qui se coupent à angles droits, afin de voir quelles parties sont vis-à-vis, au-dessus, ou au-dessous les unes des autres, ou

(*a*) ....*In que oculis tantummodo circinus esto.* De Arte Graph.

combien à peu près il s'en faut : afin que faiſant la même choſe ſur votre papier, vous imitiez votre modele avec d'autant plus de juſteſſe, & que vous rendiez votre copie d'autant plus conforme à l'original. Cette maniere aide beaucoup les commençans à mettre enſemble leur figure, ou telle autre choſe qu'ils veulent copier.

La facilité dans l'exécution, qui eſt la ſeconde choſe qu'on doit ſe propoſer, ſe contracte à force de travailler ; & quoique l'on trouve d'abord de la réſiſtance dans la main, il ne faut pourtant pas ſe rebuter pour cela, car avec un peu de perſévérance & d'aſſiduité, vous ſurmonterez enfin cette réſiſtance, en travaillant vous acquererez l'habitude & la facilité du deſſein, & vous aurez alors le plaiſir de voir que votre main obéira ſans peine à votre imagination, pour mettre en exécution les choſes que vous aurez conçûes.

Par où l'on doit commencer ſes études.

On demande par quelle choſe il vaut mieux commencer pour apprendre à deſſiner ; ſi c'eſt par le payſage, par des fleurs, des animaux, ou des figures humaines, ou bien par toutes ces choſes indifféremment. Gerard de Laireſſe, fameux Peintre Hollandois, ou du moins l'Auteur du Livre, qui porte le nom de ce grand Maître, ſous le titre de *Principes du Deſſein*, prétend qu'il eſt à propos de préparer les commençans à l'étude de la figure, en leur faiſant deſſiner d'abord des choſes naturelles, comme ſeroit un fruit, une fleur, &c. ou des ouvrages de l'Art, comme un pot à l'eau, une bouteille, un chandelier, &c. mais il paroît que ce ſeroit faire perdre le tems à la jeuneſſe, que de l'amuſer à de pareilles vétilles ; & les plus

fameux Artiſtes penſent, avec raiſon, qu'il eſt à propos, quelque partie qu'on ait deſſein d'embraſſer par la ſuite, de commencer toujours par deſſiner des têtes, des pieds & des mains. La raiſon en eſt, que l'on y profite davantage, parce qu'il eſt néceſſaire de beaucoup plus d'application, pour donner une apparence de juſteſſe à une tête qu'à une fleur, un fruit ou toute autre choſe qui peut ſatisfaire, & paroître bien en elle même, quoiqu'elle ait des parties plus grandes ou plus petites qu'elles ne ſont dans l'original, ce qui fait que les défauts en ſont bien moins ſenſibles. Dans une tête au contraire, ſi l'on fait un œil, le nez ou la bouche plus grande ou plus petite que dans l'original, cela ſe remarque aiſément; & pour peu qu'on s'éloigne de la place qu'ils doivent avoir, ou de leurs vraies proportions, les moindres défauts en ſont très-viſibles: d'où il s'enſuit qu'on les reconnoît ſoi-même plus aiſément, & qu'en voyant en quoi ils conſiſtent, on peut s'en corriger. De plus, celui qui deſſine bien une tête fera bien une fleur; mais celui qui ne ſçait que deſſiner des fleurs, n'eſt pas capable de copier une tête; au lieu que lorſqu'on ſçait bien deſſiner la figure humaine, tout le reſte doit paroître facile, pour peu qu'on veuille ſe donner la peine de l'étudier ſur la nature même.

Qu'il vaut mieux deſſiner d'abord en grand.

Pour s'avancer dans le deſſein, il faut s'accoutumer dès les commencemens à deſſiner le plus en grand qu'il ſera poſſible, parce que la main en acquiert plus de liberté & de hardieſſe, & que les défauts, ainſi que les beautés, en ſont bien plus remarquables; & afin de prendre une bonne maniere, il faut tâcher d'avoir toû-

jours pour originaux des desseins faits d'après d'habiles Maîtres, & qui soient maniés proprement & hardiment. Quand on sçaura bien dessiner en grand, il ne sera pas difficile de dessiner ensuite en petit, au lieu que celui qui ne s'est exercé à dessiner qu'en petit, se tirera souvent mal d'un morceau où les figures seront un peu grandes. C'est ce que l'expérience nous fait voit dans les Peintres de Paysages, qui ne font ordinairement dans leurs tableaux, que de petites figures qui sont touchées avec esprit & liberté de main, lesquels néanmoins se trouveroient embarassés s'il leur falloit faire quelque ouvrage en grand.

Des différentes manieres d'ombrer un dessein.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que du trait ou contour extérieur des figures ; mais comme il est nécessaire d'y mettre des ombres & des clairs quand on les finit sur le papier, pour leur donner plus de relief : nous allons expliquer la maniere dont cela se pratique.

On peut ombrer un dessein de trois manieres : premierement, *en hachant* simplement avec le crayon, comme sont les estampes ; ce qui est de mauvais goût, & ne se pratique guere que par ceux qui apprennent à graver, pour s'accoutumer à arranger proprement leurs tailles : secondement, *en grainant*, c'est-à-dire, en frottant son crayon sur le papier pour préparer des masses d'ombres, & en hachant ensuite par-dessus, pour les former & les arrêter : cette maniere s'appelle *grainer*, parce que ce frottement fait paroître le grain du papier : troisiemement, *en estompant*, ce qui se fait en fondant les clairs avec les ombres, par le moyen d'un papier roulé, avec le bout duquel on frotte légerement le dessein après qu'il est

d'un gros crayon, & de l'aiguiſer le moins qu'il ſera poſſible. Il y a même des Maîtres qui ne permettent à leurs éleves, d'aiguiſer leur crayon qu'une ſeule fois, en deſſinant une Académie. Cette méthode eſt fort bonne, & n'a rien qui doive paroître bien difficile, parce qu'à meſure que le crayon groſſit & que ſa pointe s'émouſſe, il s'y forme des angles avec leſquels on peut marquer les traits les plus déliés.

Quand on hache toutes les ombres avec le crayon ſur le papier blanc, il faut être fort propre, & bien ménager le fond du papier qui doit ſervir pour les clairs, ſur tout en ſe ſervant de ſanguine, car on ne peut l'effacer totalement avec de la mie de main, & elle laiſſe toûjours des taches ſur le papier : la pierre noire n'eſt pas ſi ſujette à ſalir le papier, & elle le graiſſe moins que le crayon rouge.

Maniere de deſſiner en grainant.

La ſeconde maniere d'ombrer ſe fait ainſi : après avoir arrêté ſon eſquiſſe en repaſſant le crayon ſur les traces du premier trait, comme on l'a expliqué ci-devant, on graine ſon crayon aux plus grandes forces, & l'on prépare le deſſein par tout : mais avant que de l'ombrer entierement & de finir, il faut bien s'aſſûrer de ſon trait, & le comparer à l'original, pour voir s'il lui eſt exactement ſemblable.

Lorſqu'on veut deſſiner de bon goût, il ne faut pas ſe piquer d'arranger ſervilement par tout de grandes tailles & de belles hachûres ; mais on doit grainer beaucoup, & ne ſe ſervir de hachûres que par néceſſité ; car comme un deſſein qui ne ſeroit que grainé, paroîtroit deſſiné trop mollement, on eſt obligé de le hacher en de cer-

l'eſtompe, en frottant légerement, car elle eſt toujours aſſez chargée de crayon pour faire les teintes les plus délicates, & l'on doit ménager le blanc du papier pour les clairs. On eſtompe avec la ſanguine, comme avec la pierre noire, ſur le papier blanc & gris; mais la ſanguine eſtompée n'eſt pas ſi agréable à la vûe que la pierre noire. Si le papier eſt gris, on rehauſſe avec le blanc de craye; mais il ne peut pas s'eſtomper. Enfin on donne de la force dans les plus grandes ombres en hachant pardeſſus, mais ſans eſtomper ou très-peu.

On peut auſſi mêler ces deux manieres, en eſtompant d'abord aſſez foiblement toutes les ombres, auſquelles on donne enſuite toute la force néceſſaire avec le crayon, par des traits ou hachûres plus ou moins fortes, ſelon qu'il en eſt beſoin. Toutes ces manieres de deſſiner avec le crayon, ſoit en hachant, en grainant, ou en eſtompant, ſont les meilleures & les plus commodes pour apprendre à deſſiner la figure.

Les eſtompes dont on ſe ſert pour deſſiner ſe font de pluſieurs manieres; mais les plus ordinaires ſont faites d'un morceau de papier demi brouillard aſſez épais, qu'on déchire de biais, & qu'on roule bien ſerré entre les doigts, de la groſſeur qu'on veut, pour en faire une eſpece de pinceau; on le déchire, afin que le petit bout du rouleau dont on ſe ſert ſoit émouſſé, & qu'il ait comme du poil: les eſtompes de chamois ſe roulent de la même façon. On fait quelquefois des eſtompes en fourant dans un tuyau de plume, un petit tampon de cotton ou de linge doux & fin, que l'on fait ſortir un peu par le bout le plus menu de la plume, ou bien l'on ſe ſert d'un petit tampon de linge doux, roulé & ſerré médiocrement, & alors on deſſine ordinairement avec de la pierre noi-

re, & rarement avec du crayon rouge. Mais ces ſortes d'eſtompes de linge ou de cotton, ne ſont d'uſage que lorſque l'on deſſine des figures grandes comme le naturel, ou plus grandes encore.

On pourroit conjecturer que le mot d'eſtompe, vient de celui d'étoupes, le bout des eſtompes étant fait à peu près comme un petit paquet d'étoupes, dont on pourroit même ſe ſervir au défaut d'une eſtompe : il eſt cependant plus vraiſemblable qu'il vient de l'Italien *ſtompare*, ou *ſtoppare*.

Il y a des perſonnes qui donnent de la force à leurs deſſeins faits avec de la ſanguine, en les retouchant avec un peu de pierre noire, ſur tout quand ils n'ont pas de ſanguine foncée en couleur : d'autres font les chairs au crayon rouge, & les draperies à la pierre noire, pour donner plus d'agrément à leurs deſſeins, par la variété de ces couleurs.

Maniere de contre-épreuver les deſſeins au crayon.

Les deſſeins faits à la ſanguine ſur le papier blanc, ont cette incommodité qu'on ne peut les frotter le moins du monde, ſans qu'il y paroiſſe une tache jaunâtre, & même aſſez ſouvent ils ſe gâtent dans un porte feuille pour peu qu'on les manie, & ils ſaliſſent les autres deſſeins contre leſquels ils ſe trouvent. On peut remédier à cet inconvénient (*a*) en les contre-épreuvant, ce qui ſe fait

(*a*) M. Loriot a trouvé depuis peu le ſecret de fixer les paſtels & les deſſeins au crayon, en paſſant par-deſſus une eſpece de lavis, dont on ignore la compoſition, & qu'il ſçait y appliquer avec tant de dextérité, qu'il n'eſt pas poſſible de diſtinguer les deſſeins qui ont paſſé par ſes mains d'avec les autres. Cet ingénieux Artiſte a déja fixé avec ſuccès pluſieurs paſtels & des deſſeins de conſéquence, appartenant au Roi.

ainsi. On mouille le derriere du dessein, aussi-tôt qu'il est fini, avec une éponge humectée d'eau claire, prenant bien garde qu'il ne s'en glisse du côté du dessein, ce qui gâteroit tout : le dessein étant suffisamment humecté, on applique par-dessus un papier blanc, de même grandeur que le dessein, pareillement humecté & bien ressuyé avec un papier gris ; on les fait passer ensuite ensemble sous la presse des Imprimeurs en taille douce, pour en tirer une contre-épreuve, comme on le peut voir plus au long dans le Traité ci-devant cité, *de la Gravûre à l'eau forte & au burin.*

Par ce moyen on colle la sanguine contre le papier, on ôte tout le superflu du crayon qui se seroit détaché, & l'on écrase le grain du papier, en sorte que le dessein n'est plus sujet à s'effacer. De plus on en retire une contre-épreuve sur le papier qui étoit blanc, laquelle quoique plus tendre que le dessein original, a encore assez de force, & qui est même plus agréable à la vûe, en ce que les hachûres délicates des demie teintes, y sont bien moins dures que dans le dessein. Celles que l'on retire des desseins faits avec la pierre noire, donnent des contre-épreuves bien moins belles, cette pierre étant beaucoup plus dure & moins grasse que la sanguine : les desseins à la mine de plomb se contre-épreuvent encore moins, aussi ne se font-ils gueres que sur du velin ou parchemin, & rarement sur le papier.

Dessiner sur le papier de couleur.

Il est bon de s'accoutumer de bonne heure à dessiner sur du papier de demie teinte, sur tout pour les Académies, parce que c'est sur ce papier qu'on apprend à em-

pâter le noir & le blanc d'une façon moëlleuse, au lieu que l'habitude de dessiner sur le papier blanc avec la sanguine pourroit donner une maniere maigre & seche. Ainsi d'abord qu'on se trouvera assez avancé, on dessinera avec la pierre noire sur du papier gris, bleu tendre, ou d'autre couleur : celui dont la teinte tire un peu sur le clair, est le meilleur, & l'on en rehausse les lumieres avec du blanc de céruse, de la craye préparée en forme de crayon, ou avec du pastel dont on trouvera la composition dans le Livre intitulé, *Secrets concernant les Arts & Métiers.*

On aura soin, en dessinant sur le papier de couleur, de laisser beaucoup travailler le papier, c'est-a-dire, de laisser de grands intervalles entre le blanc & le noir, excepté dans les endroits où les os paroissent sous la peau, comme aux genoux, aux pieds, aux mains, &c.

Il y a deux sortes de manieres de dessiner : l'une de peu d'ouvrage & d'un crayon léger : & l'autre beaucoup plus chargée d'ouvrage & de travail. Quoique l'une & l'autre de ces deux manieres soit également bonne, chaqu'un devant suivre en cela son inclination naturelle, la premiere est cependant plus sçavante, & est, sans contredit, préférable à l'autre.

Du Lavis.

Le lavis est une espece de peinture qui se fait avec de l'eau chargée de quelque teinture que l'on couche sur le papier, par le moyen du pinceau. On peut laver de plusieurs couleurs, toutes sortes de liqueurs étant bonnes pour cela, pourvû qu'elles soient faites de couleurs assez brunes pour donner des ombres suffisamment fortes : mais le plus ordinairement, le lavis se fait avec de l'encre de la Chine, du bistre, & quelquefois avec de l'inde ou

indigo, ou bien avec de la ſanguine délayée; ces ſortes de couleurs ſont en pierre, & ſe détrempent aſſez facilement avec un peu d'eau commune. L'encre de la Chine eſt une compoſition de couleur noire qui ſe fait à la Chine, & que tout le monde connoît. On la contrefait en Hollande, & elle eſt preſque auſſi bonne pour cet uſage que celle qui vient véritablement de la Chine. L'indigo eſt une compoſition bleue qui vient des Indes où elle ſe fabrique : & le biſtre eſt fait de ſuye de cheminée, condenſée, diſſoute & deſſéchée, il eſt d'une couleur griſâtre tirant ſur le roux.

Le lavis ſe pratique avec une liqueur que l'on couche, comme on vient de dire, avec le pinceau, pour donner les ombres néceſſaires à ſon deſſein, après en avoir marqué le contour à la plume avec de l'encre, dans laquelle on aura mis un peu d'eau ou de vin blanc, pour en diminuer la force & la noirceur. Pour laver, on met plus ou moins d'eau dans cette liqueur, ſelon que l'on veut donner plus ou moins de force aux endroits que l'on touche. C'eſt pour cela qu'il faut avoir auprès de ſoi de l'eau nette, dans laquelle vous déchargerez votre pinceau, tant & ſi peu que vous le jugerez néceſſaire : il eſt de même fort libre de repaſſer, tant qu'il vous plaira, ſur les ombres que vous voudrez fortifier & rendre plus obſcures. Cette façon de deſſiner eſt beaucoup plus prompte & plus expéditive que les autres, lorſqu'on ne fait qu'un deſſein *croqué*; mais elle eſt fort longue, lorſque l'on veut amener un deſſein à un grand fini; car alors on ne doit pas mettre tout d'un coup la teinte de la force dont on veut qu'elle ſoit, parce que les bords d'une ombre lavée au premier coup, ſont toûjours durs & tranchés; il faut au contraire faire ſes ombres de pluſieurs

couches tendres les unes ſur les autres, parce que leurs terminaiſons ne ſe rencontrant pas exactement les unes ſur les autres, celles qui excédent les autres en adouciſſent les bords. Au reſte, cette maniere de deſſiner eſt fort commode aux Peintres, pour faire voir la penſée d'un tableau, pour donner une eſquiſſe du ſujet & rendre ſon effet de lumiere, parce qu'elle produit des ombres ſourdes où il ne ſe trouve point de petits blancs mêlés, comme dans les deſſeins grainés ou hachés, & qu'en cela elle approche plus de l'effet de la couleur. Elle eſt encore très-propre pour deſſiner le Payſage, parce que l'on en peut rendre le *feuillis*, ſans mettre des contours autour des maſſes, & elle eſt utile pour ſe former la main au maniement du pinceau, particulierement pour ceux qui veulent peindre en miniature.

Le lavis ſe fait ordinairement ſur le papier blanc qui doit être fort & épais, afin que les couleurs ne s'emboivent point, & qu'elles puiſſent aiſément gliſſer deſſus; c'eſt pour cela qu'on a coutume de le faire battre & laver dans de l'eau d'alun, avant que de s'en ſervir pour le lavis. Lorſque tout le deſſein eſt arrêté ſur le papier, ſoit avec le fuſin, ou à la mine de plomb, on le repaſſe à la plume avec une teinte d'encre de la Chine, médiocrement forte. Il eſt mieux même, quand cela eſt poſſible, de ne point mettre de trait de plume, & de laver ſur un ſimple trait de mine de plomb : le deſſein en eſt plus moelleux. Quand le trait eſt arrêté, on couche avec le pinceau les teintes les plus foibles du lavis, en adouciſſant toutes les parties qui le demandent, avec un autre pinceau net & un peu humecté d'eau; quand la premiere couche eſt ſeche on en redonne une autre plus forte, & enſuite une plus noire, & ainſi de ſuite, autant qu'il eſt néceſſaire.

Si on lave ſur du papier de demie teinte, on pourra rehauſſer de blanc les parties qui doivent être les plus éclairées, en ſe ſervant d'un pinceau; mais pour l'ordinaire on couche le blanc en hachant avec la pointe d'un pinceau fin & délié. Ce blanc n'eſt autre choſe que de la craie ou du blanc d'Eſpagne détrempé avec de l'eau gommée, & l'on y mêle un peu de blanc de céruſe ou du blanc de plomb, pour lui donner plus de corps. Il ne faut point ſe ſervir du blanc de plomb tout pur, car il noircit en peu de tems, quand même il ſeroit renfermé dans un porte-feuille, ou ſous un verre.

La plupart des Peintres ne ſe ſervent point d'encre de la Chine pure pour laver leurs deſſeins; comme elle eſt d'un noir qui tire ſur le bleu, ils eſtiment cette couleur trop dure à la vûe; mais ils y mêlent au moins la moitié de biſtre, qui eſt, comme nous avons dit, une teinture qu'on tire de la ſuye de cheminée, en la laiſſant dans l'eau pendant quelque-tems ſur un feu modéré, & la paſſant au travers d'un linge: l'eau chargée de cette teinture, devient d'autant plus colorée qu'elle eſt réduite à un moindre volume. A l'égard des teintes les plus brunes, ils les font avec le biſtre tout pur, quand il s'eſt un peu épaiſſi en ſéchant: ce qui donne un œil beaucoup plus tendre à leurs ouvrages.

Il y a des Peintres, qui après avoir fini leur deſſein ſur le papier blanc avec la pierre noire en hachant les ombres, paſſent par-deſſus les hachûres de l'eau claire avec le pinceau, en adouciſſant les endroits qui le demandent avec un pinceau net & un peu humecté; cela rend l'ouvrage plus doux, & en même-tems fait attacher la pierre noire ſur le papier, en ſorte qu'elle ne peut plus s'effacer facilement. Si c'eſt ſur du papier de couleur, ils re-

hauſſent

haussent ensuite avec le pinceau & le blanc, & quelquefois ils rehaussent seulement avec le crayon blanc, en hachant par-dessus le lavis.

Il y en a d'autres qui font les contours avec la plume, & hachent un peu les ombres, ensuite ils adoucissent le tout avec une ou plusieurs teintes d'encre de la Chine. On peut se servir aussi d'un lavis de bistre pur, dont on fait différentes teintes. D'autres enfin font les contours avec de la sanguine ou crayon rouge, puis ils ombrent avec du bistre, ou de la sanguine même délayée dans de l'eau. On pourroit encore après avoir lavé un dessein, le retoucher à la plume du côté de l'ombre, & y donner quelques traits de hachures, ou au lieu de la plume, retoucher avec le crayon.

Nous ne dirons rien ici du lavis des plans, qui se fait ordinairement avec l'encre de la Chine toute pure. On y employe encore d'autres couleurs, comme le carmin, l'outremer, la gomme gutte, le verd de gris liquide, le bistre, l'inde ou l'indigo, le verd de vessie, le verd d'Iris, le bleu de Prusse, & le vermillon, & on se sert de ces différentes couleurs, selon qu'elles conviennent aux choses que l'on veut représenter; mais comme cette maniere de dessiner ne regarde que les ouvrages de fortification, nous renvoyons le Lecteur aux Auteurs qui ont écrit particulierement sur cette matiere, tels que Mrs Buchotte, Dupain, &c.

Des Desseins à la plume.

Il semble que la plume convient mieux aux personnes qui dessinent facilement qu'à celles qui commencent, parce que tous les coups portent, & qu'ils ne peuvent

plus s'effacer. Il y en a cependant qui croyent qu'il est bon d'en faire usage dans les commencemens, parce que cela oblige de prendre plus d'attention à ce que l'on fait, & où l'on place ses traits, n'y ayant plus moyen de les corriger : mais peu de personnes sont de cet avis, parce que l'habitude de la plume ne peut conduire qu'à une maniere de dessiner dure & seche. Pour apprendre à la bien manier, rien n'est meilleur que de copier de bonnes estampes, dont le burin soit beau, & où il n'y ait point de confusion dans les hachûres, comme sont, par exemple, les estampes des Carraches, celles de Melan, & de Le Clerc; & d'imiter avec la plume, les contours & les hachûres que le burin ou la pointe ont tracés. Cette maniére de dessiner, convient particulierement à ceux qui se proposent d'exercer l'Art de la Gravure (*a*).

Pour dessiner à la plume, on se sert ordinairement de celles de corbeau ou d'oye, à cause qu'elles sont plus fermes, & qu'elles marquent un trait plus net sur le papier. Les meilleures sont les bouts d'aîle : celles de l'aîle droite, c'est-à-dire, celles dont le côté de la plus grande barbe regarde le pouce, sont mieux en main, soit pour dessiner, soit pour écrire. On doit toûjours choisir les plus claires & les moins épaisses : les plus claires, parce qu'elles se fendent plus nettement; & les moins épaisses, parce qu'elles sont plus faciles à tailler pour les lignes fines & les traits déliés. Et comme on prétend que les plus vielles sont les meilleures, pourvû qu'elles ayent été gardées en lieu sec, il sera bon d'en faire provision. Il en est de même des plumes de corbeau, qui sont très-propres pour

(*a*) C'étoit l'usage autrefois de dessiner à la plume, pour se préparer à la gravure; mais il est aboli, on a compris que c'étoit du tems perdu : les Graveurs doivent dessiner de la même maniere que les Peintres.

deſſiner le Payſage. On ſe ſert quelquefois de plumes de cignes; mais elles ne ſont bonnes que pour faire de gros traits, comme ſeroient ceux de la bordure d'un deſſein. On ne fait gueres de deſſeins entierement à la plume, ſi ce n'eſt quelques morceaux d'Architecture & de Perſpective, & quelques Payſages, comme il s'en voit pluſieurs deſſinés de cette maniere, par les plus grands Maîtres.

CHAPITRE CINQUIEME.

Des principales Statues Antiques qui ſe voyent à Rome, & en d'autres endroits de l'Italie.

LOrſqu'on fait réflexion ſur la beauté & l'élégance des ſtatues Grecques, connues ſous le non d'*Antiques*, on ne peut s'empêcher de croire que les Anciens avoient des connoiſſances & des facilités pour ſe perfectionner dans les Arts, qui ne ſont point parvenues juſqu'à nous, puiſque les plus habiles d'entre nos Sculpteurs Modernes n'ont pas encore pû atteindre à ce même dégré de perfection qu'on admire dans les Antiques. Il eſt vrai que, ſi l'on en croit les Auteurs contemporains, les Artiſtes prenoient alors toutes les meſures poſſibles pour faire quelque choſe de parfait, & qu'ils n'entreprenoient point un ouvrage un peu conſidérable, ſans faire des études très-longues, & de profondes méditations ſur leur Art. On rapporte même à cette occaſion, que *Polyclete*, fameux Sculpteur Grec, natif de Sicyone, voulant faire une ſtatue qui repréſentât un homme bien proportionné, ſe ſervit des plus excellens modeles qu'il put trouver, &

qu'il prit de chacun ce qu'il jugeoit de plus parfait, pour en composer sa figure. Aussi fit-il par ce moyen un si beau chef-d'œuvre, que cette statue fut appellée *la Regle*, & qu'on la regarda depuis, comme le modele le plus accompli que les Peintres & les Sculpteurs pussent prendre pour leurs études. Ce qu'on avoit fait pour un sexe, on le fit pour l'autre: & l'on poussa l'exactitude, jusqu'à faire de pareils modeles pour les personnes de différens âges, & même de différente condition.

C'est donc à juste titre, que ces figures Antiques ont toûjours passé pour la regle la plus sûre de la beauté & de la proportion, & comme la véritable source où les Artistes devoient puiser leurs connoissances. Peut-on voir en effet rien de plus merveilleux, que le fameux groupe du *Laocoon* qui est au Vatican, & la douleur peut-elle être exprimée avec plus de dignité qu'elle le paroît dans les têtes de ce pere infortuné & de ses deux enfans? La figure d'*Hercule* qui se voit au Palais *Farnese* est encore admirable, par le caractere qu'elle présente d'un homme d'une force extraordinaire, dans lequel on apperçoit en même-tems quelque chose de divin & de surnaturel. Mais qui n'est pas saisi d'admiration à la vûe de la belle *Venus*, dite de *Medicis*, qui paroît plutôt un chef-d'œuvre produit par les graces, qu'un ouvrage de la main des hommes? Ne peut-on pas en dire autant de l'*Apollon*, du *Meleagre*, de l'*Antinoüs*, du *Faune jouant de la flute*, des *Lutteurs*, du *Gladiateur expirant*, & de tant d'autres statues antiques, où les différens caracteres, les graces & la correction concourent également à en faire autant de morceaux dignes de la plus grande admiration?

Pour inspirer plus de confiance aux jeunes éleves, dans les proportions détaillées des différens antiques que nous

ment d'un côté comme de l'autre. Au reſte, on ne peut pas inférer que ce ſoit abſolument un défaut dans cette figure, que l'excès avec lequel les muſcles ſont fortifiés au-delà de la nature, puiſque cette compoſition extraordinaire eſt conforme à la ſuppoſition de l'Auteur. Elle manque de vérité; mais, comme on vient de le remarquer, ce n'eſt point proprement un homme comme nous, que le Sculpteur a voulu repréſenter, mais une nature extraordinaire.

Il ſuit de ce qu'on vient de dire, qu'on ne doit imiter la maniere de cet Antique, que lorſqu'on ſe trouve dans le cas de la même ſuppoſition, c'eſt-à-dire, lorſqu'on veut repréſenter un Hercule; mais qu'il eſt bon de l'étudier, pour apprendre à bien connoître la nature dans certaines parties, comme les poignets, les genoux, les chevilles des pieds, & d'autres détails que l'on y voit rendus avec une ſcience profonde, pourvû qu'on en oublie la maniere & les charges outrées.

Il a été un tems où la plus grande partie de nos Peintres François ſe formoient ſur cet Antique, & l'on en voit la preuve par leurs Académies, qui paroiſſent autant d'Hercules, quoique deſſinées d'après des modeles qui n'avoient certainement, ni ce caractere, ni ces formes. De-là il réſultoit des tableaux ou des ſculptures maniérées; on les regardoit comme ſçavantes, parce qu'elles reſſembloient à un morceau ſçavant; mais c'étoit un obſtacle réel à la perfection de leur art, dont le principal but eſt de plaire par l'imitation la plus parfaite de la nature. La vérité, même dans un choix commun, ſatisfait davantage que ces beaux rêves qui n'ont aucun fondement. Il ſeroit encore mieux ſans doute de réunir cette vérité avec le plus beau choix; mais ſon imitation eſt la premiere cho-

ſe eſſentielle que l'on doit chercher, puiſque le but de l'Artiſte eſt l'illuſion ; enſuite le point de perfection, ſi l'on peut y atteindre, ſera de joindre toutes les graces de la vérité avec la nature la plus belle.

Concluons de tout ceci, que malgré l'extrême beauté de l'Hercule Farneſe, on ne doit point en faire uſage ſans quelque précaution. Il eſt bon à copier pour ceux qui ne font que commencer, & qui n'en ſont encore qu'à chercher les moyens de repréſenter avec quelque juſteſſe, ce qui eſt devant leurs yeux, parce que les muſcles en ſont très-ſenſibles, & que la maniere en étant grande & large, elle diſpoſe à voir un jour la belle nature; mais il faut enſuite abandonner pour un tems cette étude, juſqu'à ce qu'on poſſede bien la nature, & qu'on ſoit bien inſtruit de ſes beautés & de ſes vérités; alors on pourra y revenir pour chercher de quoi ſe perfectionner, lorſqu'on ſe ſentira aſſez ferme pour l'étudier, ſans prendre de maniere.

Cette admirable ſtatue eſt l'ouvrage de *Glycon*, Sculpteur Athenien, comme on le voit gravé ſur la pierre qui ſoutient la maſſue d'Hercule. On raconte qu'ayant été trouvée ſans jambes dans quelques fouilles qu'on faiſoit à Rome, Frere *Guillaume de la Porte* ſe propoſa de la reſtaurer. En effet il y travailla, & y réuſſit tellement, que les jambes antiques ayant été retrouvées depuis, *Michel-Ange Buonarotti*, qu'on conſulta à cette occaſion, après avoir examiné les graces & la proportion des jambes modernes, les préféra aux anciennes, & s'oppoſa à leur changement.

La Planche 54, Figure 1, repréſente Hercule vû de front avec toutes ſes proportions, meſuré par-devant; la figure 2 le fait voir par le dos, la Planche 55, Figure 1, par le côté, & la Figure 2 fait voir le ſquelette de la mê-

me ſtatue, avec le détail de quelques parties un peu plus en grand.

Pour l'intelligence des meſures cottées ſur ces quatre Planches, il faut ſçavoir que l'Auteur diviſe toute ſa figure en dix parties ou *faces*, dont chacune eſt ſubdiviſée en trois autres appellées *nés*, & chaque nez eſt encore ſubdiviſé en ſix autres parties plus petites. La ſeule inſpection de la figure ſuffira pour mettre au fait de toutes ces diviſions.

L'*Hercule Commode*, dont on voit ici la repréſentation avec ſes meſures, Planche 56, eſt encore un très-bel Antique; quoiqu'il ne ſoit pas du premier ordre, il eſt cependant d'une belle proportion, les formes en ſont bonnes, & il approche davantage de l'humanité. Les meſures ſont les mêmes, pour les ſubdiviſions, que celles de l'*Hercule Farneſe.*

La Venus, dite de Medicis. Planches 57, 58, & 59.

Cette Venus eſt ainſi nommée, parce que des Princes de cette maiſon l'acheterent jadis une ſomme conſidérable. Elle étoit autrefois à Rome; mais un Cardinal de Medicis la fit enlever à l'inſçu des Romains, pour en orner ſon Palais à Florence, où elle eſt à préſent.

C'eſt le plus parfait de tous les Antiques en figures de femme, & cette ſtatue peut paſſer pour le modele de la beauté. Sa tête a toute la régularité, les graces & la perfection qu'on peut déſirer. C'eſt la nature la plus vraie & du choix le plus élégant, enfin c'eſt un objet digne de la plus grande admiration, & de l'étude la plus ſuivie. Elle eſt même au-deſſus de la nature, en ce qu'elle raſſemble tant de perfections, qu'il n'eſt pas vraiſemblable,

qu'elles

qu'elles se soient jamais rencontré à un si haut point dans une seule personne. Cependant tout en est vrai, il n'y a rien de maniéré, & on ne sçauroit trop l'étudier; on peut même dire qu'elle est d'une telle correction, qu'il est plus difficile de l'imiter avec justesse que la nature; enfin il est certain qu'il n'y a point de figure de femme, ni dans ce qui nous reste des Grecs, ni parmi les Sculpteurs des derniers siecles, qui puisse lui être comparée. Ce n'est pas qu'il ne se trouve d'autres figures de femmes dignes d'admiration, & pour en citer un exemple que nous avons sous les yeux, l'*Andromede du Puget* est admirable : mais ce qui en fait la beauté, est peut-être incompatible avec la correction parfaite de la *Venus de Medicis*. Dans l'ouvrage *du Puget*, ce sont des graces & des mollesses de chair pleines d'agrément; mais elles proviennent d'un certain embonpoint, lequel, quoique très-modéré, altere pourtant un peu la correction des formes. On en peut cependant conclure, que malgré la perfection des beaux Antiques, capable de décourager tous les Sculpteurs qui veulent les imiter, il reste encore des moyens de faire de très-belles choses qui les suivent d'aussi près qu'il est possible, quoique par des beautés d'un autre genre.

Au reste, quoique la *Venus de Medicis* soit aussi parfaite qu'on peut le désirer, il paroit néanmoins que ses mains ne sont pas d'un si beau choix que le reste de la figure; il y a de la roideur dans les doigts, & l'on n'y trouve point ces petites mollesses qui sont si agréables dans les belles mains de femme. Aussi y a-t-il quelque apparence qu'elles sont restaurées, & que les véritables auront été perdues : c'est le sentiment de beaucoup d'Artistes. Si l'on ne veut point adopter ce sentiment, l'infériorité de ces mains servira du moins à prouver qu'il ne

peut rien ſortir de parfait de la main des hommes.

La Figure premiere de la Planche 57 repréſente *la Venus de Medicis*, vûe & meſurée par-devant; la deuxieme Figure, la fait voir par derriere, & la premiere de la Planche 58, par le côté. On donne ſur la même Planche la meſure particuliere de ſes pieds deſſinés plus en grand, & ſur la Planche 59, la tête de la même figure deſſinée en grand & ombrée. Sur les trois premieres Figures de ces deux Planches, la ſtatue entiere eſt ſuppoſée diviſée en trente parties ou *nés*, leſquelles ſont ſubdiviſées chacune en ſix autres plus petites. Le reſte ſe comprendra aiſément en jettant la vûe ſur les gravûres.

La Figure 2 de la Planche 59, repréſente une ſtatue de *Flore antique*, habillée d'une étoffe légere, & d'une maniere aſſez élégante. Elle a été retrouvée à Rome depuis quelques années, en fouillant d'anciennes ruines.

L'Apollon du Vatican. Planches 60 & 61.

La ſtatue d'*Apollon* qu'on voit à Rome dans la cour *du Vatican*, eſt un des chefs-d'œuvre les plus eſtimés de la Grece. L'attitude en eſt vive & pleine d'action, la tête eſt d'une beauté & d'une nobleſſe admirables : c'eſt vraiment la repréſentation d'un Dieu. Cette figure paroît raſſembler la plus belle proportion & les graces de l'homme le plus parfait, jointes aux contours coulans & pleins de douceur de la femme, enſorte que l'on pourroit croire que le Sculpteur, pour embellir encore les perfections d'un jeune homme, auroit cherché à en adoucir les formes d'après un modele de femme. Ainſi cette nature, qui eſt très-ſupérieure à tout ce que nous voyons dans les hommes, même dans l'adoleſcence, ſeroit en quelque

été conſervées de l'antiquité Romaine. Le caractere de tête en eſt très-noble, & quoiqu'il annonce un fond de triſteſſe, il a cependant des graces jointes à une grande beauté. Le Sculpteur a ſçû traiter ce portrait d'une maniere très-grande, ſans entrer dans les détails que ſembloit exiger la néceſſité de la reſſemblance, & qui n'auroient pû s'allier avec la maniere belle & large dont tout le reſte de la figure eſt exécuté. Cette difficulté paroîtra conſidérable à tout Artiſte qui ſe ſera trouvé dans la néceſſité de faire une tête reſſemblante ſur un corps nud, ce que nous voyons très-rarement réuſſir de nos jours, ſoit en Peinture, ſoit en Sculpture. Ce n'eſt pas qu'on prétende par-là critiquer nos Artiſtes François, il y a lieu de croire, au contraire, que la choſe eſt comme impoſſible en France, non par le défaut de l'Artiſte, mais par l'imperfection de la nature même. En effet, ſi l'on conſidere combien la vraie beauté des formes eſt rare parmi nous, & que tout ce que nous y trouvons d'admirable, ne l'eſt ordinairement que par des graces remplies de gentilleſſe, & en même-tems combien cette rareté diminue à meſure qu'on s'approche des Pays Orientaux, on concevra qu'il eſt très-poſſible que cette belle tête de l'Antinoüs, ſoit en effet une imitation exacte de la nature. Cependant il y a lieu de croire qu'elle eſt embellie; & en effet, l'élégance de ſes contours, la ſoupleſſe de ſes mouvemens, la grandeur & la ſimplicité des formes, ſont inimitables.

Nous remarquerons, à propos de cette figure, qu'une des beautés qu'on admire dans preſque tous les Antiques de la premiere claſſe, eſt une poitrine large & ouverte, & des mammelles grandes & unies, caractere que nous trouvons rarement dans nos modeles.

On a découvert depuis une autre figure de ce même *Antinoüs*, dans une attitude différente, mais qui ne céde en rien à celle-ci ; & même, au ſentiment de quelques Artiſtes, elle lui eſt ſupérieure en pluſieurs parties. Cette nouvelle figure a été trouvée dans la *Ville Adrienne*, qui étoit une maiſon de plaiſance de l'Empereur *Adrien* ; elle eſt placée actuellement dans le *Capitole*.

La Figure premiere de la Planche 62 repréſente l'*Antinoüs*, vû de face avec ſes meſures ; la Figure 2 le fait voir par le dos ; la Planc. 63, Figure 1, le repréſente de profil ; & la Figure 2 de la même Planche, donne les meſures de ſes pieds, deſſinés plus en grand. Toute la ſtatue, dans les trois premieres Figures, eſt ſuppoſée diviſée en vingt-huit parties ou *nés*, & celles-ci ſont ſubdiviſées en ſix autres.

La Planche 64, offre un parallele des trois Figures antiques que nous venons de donner qui ont le plus de rapport l'une avec l'autre ; ſçavoir, *la Venus*, *l'Apollon*, & *l'Antinoüs*, chacune meſurée avec ſes diviſions particulieres, quoique deſſinées ſur une même échelle, pour en faire plus facilement la comparaiſon.

Laocoon. Planche 65.

Ce fameux groupe, que l'on voit à Rome dans une des niches de la cour du *Vatican*, eſt un des plus admirables ouvrages de Sculpture qui nous ſoient parvenus de l'Antiquité Grecque. Chacun ſçait que *Laocoon* étoit un Prêtre d'*Apollon* & de *Neptune*, qui fut dévoré, avec ſes deux enfans, par deux ſerpens d'une grandeur énorme, comme il ſe préparoit à faire un ſacrifice à *Neptune* ſur le bord de la Mer. On voit ici ce vieillard infortuné, entortillé par ces

deux ſerpens monſtrueux, lui & ſes deux fils, & faiſant de vains efforts pour s'en débarraſſer. Ce chef-d'œuvre eſt l'ouvrage d'*Ageſandre*, de *Polydore* & d'*Athenodore*, tous trois Sculpteurs de la Ville de *Rhodes*, en Grece. *Michel-Ange Buonarotti*, l'appelloit le miracle de l'Art; & *Pline* dit qu'il étoit regardé, de ſon tems, comme le plus beau morceau de Sculpture qui ait jamais été fait en marbre: il aſſûroit auſſi que ce groupe étoit d'un ſeul bloc & tout d'une piece; mais *Michel-Ange* en apperçût le premier les jointures, quoique preſque imperceptibles. Il fut retrouvé à Rome dans les Thermes de *Titus*, proche les *Sette-Sale*.

La figure du pere, qui eſt un vieillard, conſerve toute la force de l'âge, & elle eſt d'un caractere très-grand & très-ſçavant. On y remarque la plus parfaite connoiſſance de l'Anatomie, jointe au plus grand goût, dans la maniere de l'exprimer ſans ſéchereſſe. La nature y eſt augmentée avec tant d'art qu'on a peine à s'en appercevoir.

L'expreſſion de douleur, non-ſeulement de la tête, mais encore de tous les mouvemens du corps, qui ſouffre & qui agit avec violence, eſt étonnante; on y admire encore une ſcience parfaite de détail de toutes les formes de la nature dans les genoux, les chevilles des pieds, & dans les autres emmanchemens: parties du corps qui demandent le plus de ſcience & de juſteſſe, & dont l'exécution eſt la plus difficile. Auſſi ce morceau de Sculpture eſt-il un de ceux qu'il faut étudier avec le plus d'attention, non-ſeulement pour s'en approprier les beautés, mais même pour apprendre à les connoître. Les deux figures de jeunes gens ſont auſſi d'une grande beauté; les têtes en ſont d'un beau caractere & d'une expreſſion admirable: la nature de cet âge y eſt très-bien rendue. Cependant il faut

en les comparant les uns aux autres, du moins sont-ils tous d'accord que celui-ci est le plus important pour l'étude, que c'est celui dans lequel on trouve plus de vérité; & que cette vérité est extrêmement sçavante. On remarque dans ce Gladiateur une chose assez singuliere : c'est que la jambe qui se tend en arriere est plus longue que l'autre. C'est une vérité de nature qui auroit peut-être échappé à tout autre qu'à ce grand Artiste. Dans l'extrême tension où se trouve cette jambe, les emmanchemens des os ne se touchent pas avec la même exactitude que dans une jambe sur laquelle le corps est appuyé, & l'intervalle qu'ils laissent alors y produit un allongement. Il se pourroit qu'il fut un peu outré; mais il faut l'avoir vû dans la nature avant que de prononcer. Au reste, cette nature remplit parfaitement la supposition du Sculpteur dans cette figure: car elle est également propre aux combats de force, par son caractere nerveux, & à ceux d'adresse, par sa légéreté.

La Planche 66, présente les mesures du *Gladiateur* vû par devant, & comme en raccourci de diverses manieres; la Planche 67 le fait voir de profil; cette même figure est vûe de front & ombrée sur la Figure premiere de la Planche 68 : enfin on en a donné la tête séparément sur la seconde Figure de la même Planche, & les pieds sur la premiere Figure de la Planche 69. Au reste, ne pouvant diviser la statue entiere en un certain nombre de parties, à cause de son attitude, on s'est contenté de la mesurer par grandeur de nez, divisés chacun en six parties.

On voit sur la seconde Figure de la Planche 69, une figure qui fait partie d'un groupe de marbre qui est à la Ville *Ludovisia*; ce groupe représente la mere d'un Sénateur, interrogeant son fils sur ce qui s'étoit passé au Sénat.

La

vraiment rendue par des mollesses de chair, que par la justesse des proportions, & par des contours austeres. Le goût qui distingue les Sculptures Modernes de celles des Grecs, est plus analogue à ces natures, dont l'embonpoint fait le plus grand agrément. Ce goût, ou pour lui donner son véritable nom, cette maniere séduisante de traiter la Sculpture aujourd'hui, est en quelque sorte à cet Art, ce qu'est le coloris à la Peinture. C'est du moins une consolation pour nos Sculpteurs, d'avoir enrichi cet Art d'une sorte de mérite qui leur est propre, & qui paroît avoir été inconnu aux Anciens : c'en est assez pour les faire sortir de la classe des serviles imitateurs. Car, il faut l'avouer, nul n'a pû égaler encore les Sculpteurs de l'Antiquité, pour ce qui regarde la grandeur de la maniere, la justesse & la beauté des formes, le choix le plus parfait de la nature, la perfection des proportions, la pureté & la correction des contours.

Les deux Figures de la Planche 70, représentent le *Faune* mesuré par devant & par le dos, & la premiere Figure de la Planche 71, le fait voir par le côté. Sur ces trois Figures, la statue est mesurée par grandeurs de nés divisés en six parties. La seconde Figure de la Planche 71, donne les pieds du même *Faune* dessinés plus en grand, & mesurés par nés divisés en douze parties. Les deux Figures de la Planche 72, font voir, comme nous avons dit, l'enfant du *Faune*, avec ses mesures particulieres, ausquelles on peut avoir recours.

Le petit Faune Fluteur. Planches 73 & 74.

Cette statue qui se voit à la *Ville Borghese*, est celle d'un homme de petite taille, mais très-bien proportionné &

plein de vérités analogues à sa nature. C'est encore une des beautés qu'on admire dans les statues antiques, que quoiqu'ils ayent été obligés de se servir de plusieurs modeles (car on ne peut gueres supposer qu'ils ayent trouvé des hommes qui réunissoient en eux toutes les perfections qu'on remarque dans ces belles figures) cependant toutes les parties paroissent parfaitement analogues à la même nature, & elles portent par tout le même caractere. Cette perfection est plus rare qu'on ne se l'imagine, & il est peu de figures des Sculpteurs qui sont venus depuis, qui puissent soutenir un examen sévere sur cet article. Elle demande une grande connoissance de la nature, pour faire qu'une supposition étant une fois faite & une partie étant donnée, toutes les autres soient exactement du même genre.

Au reste, il est bon d'observer que cette difficulté ne devient très-grande, qu'autant que l'on veut faire une figure qui soit belle dans toutes ses parties. Car si l'on veut se contenter de copier la nature avec ses défectuosités, un seul modele suffit, & en général on est plus certain que le même caractere y regnera; mais lorsqu'on se propose de rassembler les beautés qui se trouvent en différens modeles, la réunion de ces beautés éparses est bien difficile à faire, de maniere que toutes les parties soient parfaitement relatives au tout.

Les trois premieres Figures des Planches 73 & 74, représentent le *petit Faune* de la *Ville Borghese*, vû par le devant, par derriere, & par le côté. Toute la statue est supposée divisée en vingt-cinq parties ou *nés*, subdivisés, à l'ordinaire, en six autres. On voit sur la seconde Figure de la Planche 74, des études de mains de différentes figures rapportées ci-devant, avec leurs mesures particulieres.

Mirmille, ou le Gladiateur mourant. Planche 75.

Pour ne point répéter ce que nous avons déja dit, en parlant des Antiques précédens, il suffira de faire remarquer, que cette figure est aussi une des plus belles & des plus conformes à la nature, telle que nous la voyons ordinairement. Le choix de l'attitude, qui est très-belle, rend parfaitement l'attention qu'apportoient ces Gladiateurs à mourir aux yeux des Spectateurs, sans aucune apparence de crainte, & l'expression de la tête désigne bien la souffrance domptée par le courage. Cette belle figure est *au Capitole*, à Rome.

Apollon jouant de la flute à sept tuyaux. Planche 76.

Cette figure fait partie d'un groupe de marbre qui est à la *Ville Ludovise*, représentant le Dieu *Pan* qui enseigne à *Apollon* à jouer de la flute champêtre. Ce groupe est une excellente chose, & réunit aux plus belles proportions, un grand goût & une grande correction. Comme les mesures sont marquées sur toutes ces Planches, & qu'elles sont toûjours divisées par grandeurs de nés; nous n'en dirons pas davantage.

L'Hermaphrodite. Planche 77.

L'*Hermaphrodite* représenté par ces deux figures, est encore un des chef-d'œuvres de l'Antiquité. Son attitude est d'une souplesse ingénieuse, naturelle, & pleine de graces. C'est une nature différente de la *Venus de Medicis*, elle est plus jeune, plus délicate, & elle a moins d'em-

Le Nil. Planche 79.

La figure du *Nil*, dont on donne les proportions dans cette Planche, a quelques beautés, ſans être cependant du premier ordre; la maniere en eſt grande, & les formes en ſont belles; mais c'eſt une nature, ſi l'on oſe le dire, bourſouflée & ronde, & l'on y voit peu de vérités qui ſoient traitées avec fineſſe. Cette figure eſt au *Capitole.*

Le petit Cheval écorché. Planche 80.

Nous terminerons ces *Antiques* par les proportions du petit cheval écorché, qui ſe voit à la *Ville Mattei*, repréſenté ſur la *Planche* 80. La figure eſt diviſée par nés à l'ordinaire, & ces nés ſont ſubdiviſés en ſix autres parties plus petites. Ainſi après tout ce que nous avons dit ci-devant ſur les meſures & les ſubdiviſions de toutes les figures précédentes, il eſt inutile de nous arrêter davantage à celle-ci.

On ne parle point ici de pluſieurs autres Antiques très-eſtimés, telle que *la Venus*, ſurnommée *à la Coquille*, qui eſt un chef-d'œuvre de beauté, & qui eſt drapée avec une délicateſſe admirable: *la Venus accroupie* : *les Lutteurs* qui ſont dans le cabinet du grand Duc à *Florence*, & qui forment le groupe le plus ingénieux & le mieux enchaîné que l'on connoiſſe parmi les Antiques; on y découvre de plus une ſcience profonde de l'Anatomie & de l'action des muſcles. *Le Faune* tenant une flutte champêtre, qui eſt traité ſçavamment, & avec toute la fineſſe poſſible. Le *Rotator* qui repréſente un homme éguiſant un couteau; figure d'un excellent caractere, & qui ſe voit

produire aucune beauté réelle, d'ailleurs cela est tout-à-fait hors de la vraisemblance, étant impossible de déguiser au Spectateur, la pésanteur de la matiere. L'usage excessif que les Modernes ont fait de ces draperies volantes, qui sont si rares dans la nature, est toûjours abusif dans la Sculpture, & très-souvent dans la Peinture. Enfin pour dire un mot de l'excellence du goût des Anciens dans l'invention des ornemens d'Architecture, & dans la maniere de les travailler, il suffira de faire remarquer, que les Architectes Modernes n'ont pû imaginer depuis les Anciens, aucune espece d'ornement qui ait valu quelque chose, ou qui ait été long-tems en estime, qu'autant qu'ils ont imité les productions des Anciens : encore est-il extrêmement rare de les voir travailler d'une maniere aussi moëlleuse, & en même-tems aussi ressentie qu'ils l'ont fait. Aussi ces restes précieux de l'Antiquité, seront-ils toûjours les modeles du bon goût & les regles du vrai beau.

On ignore les noms & les particularités de la vie de ces grands Artistes de l'Antiquité, qui ont tant contribué aux progrès des Arts, par les chefs-d'œuvres qu'ils nous ont laissés pour modeles. Tout ce qu'on sçait de ces tems si reculés, c'est qu'il y avoit alors en *Grece* quatre principales Ecoles de Peinture & de Sculpture, dont l'une étoit à *Corinthe*, l'autre à *Sicyone*, la troisieme à *Athenes*, & la derniere dans l'*Isle de Rhodes*, & que celle-ci a subsisté long-tems après la décadence des autres, parce que cette Isle célebre conserva sa liberté jusqu'à l'Empire de *Vespasien*. C'est sans doute cette derniere école qui a fourni les meilleurs Artistes après la ruine de *Corinthe*, & la réduction de toute la *Grece* sous la domination des *Romains*. Ainsi il y a toute apparence, que les plus belles statues

derniere conséquence aux jeunes gens, pour bien commencer la Peinture, & pour y avancer à grands pas, de ne point quitter ces deux premiers exercices, qu'ils n'en ayent acquis une grande habitude.

De l'étude de la Géométrie & de la Perspective.

Alphonse Dufrenoi (*a*) & son Commmentateur pensent que les jeunes gens doivent commencer par apprendre la Géométrie (*b*) parce qu'elle est le fondement de la Perspective, sans laquelle on ne peut rien faire en peinture. M. de Piles ajoute, que la Géométrie est encore très-utile pour l'Architecture & pour tout ce qui en dépend; enfin qu'elle est spécialement nécessaire aux Sculpteurs.

Comme la Perspective suppose la Géométrie, il est naturel d'en placer ici l'étude, & de s'y attacher d'autant plus fortement que le Peintre en tire un service dont il lui est impossible de se passer, quelque ouvrage qu'il veuille entreprendre (*c*).

(*a*) *In Geometrali prius arte parumper adulti, &c.* De Arte Graphica.

(*b*) Je ne crois pas qu'il faille sçavoir autre chose absolument que la Géométrie naturelle; c'est-à-dire, qu'il faut avoir un esprit capable de combiner ses idées avec netteté. Par conséquent on ne doit pas exiger, comme une chose nécessaire à l'Art, d'apprendre la Géométrie des lignes ni des surfaces, mais seulement la conseiller comme une chose qui peut y être utile. Ce qu'il est nécessaire d'en sçavoir pour bien apprendre la perspective, ne s'étend pas bien loin, & se réduit au plus à quelques pratiques enseignées dans la *petite Géométrie de Seb. Le Clerc.* In-douze.

(*c*) Il est nécessaire d'étudier la perspective dans sa jeunesse, parce qu'on ne peut plus l'apprendre, ou du moins que difficilement dans un âge plus avancé. Je veux dire, telle qu'il convient qu'un Peintre la sçache; car il n'en est pas de l'Artiste à cet égard comme du Mathématicien, qui ayant connu la vérité des propositions, & une ou plusieurs méthodes, possede la science de la perspective. Il faut que le Peintre en sçache la pratique, c'est-à-dire, qu'à force de l'avoir pratiquée, il en est ait tous les effets présents à l'esprit, de maniere à pouvoir dessiner tous les objets qu'il se propose de représenter, & les mettre en perspective avec assez de justesse, sans regle ni compas, afin qu'il ne soit pas obligé de décomposer une esquisse, où toutes les figures

On ſuppoſe ici que le jeune étudiant a contracté l'habitude de copier facilement toutes ſortes de deſſeins, & cette habitude néanmoins ne peut entrer dans l'étude du deſſein que comme une diſpoſition néceſſaire pour l'acquérir.

De l'étude de l'Anatomie, & des proportions.

Les choſes étant ainſi, le jeune étudiant doit regarder l'imitation de la belle nature comme ſon but, & doit tâcher de connoître les caracteres extérieurs des formes qu'elle produit. Ainſi, pour commencer par le chef-d'œuvre des productions de la nature, qui eſt l'homme, le jeune Peintre doit s'inſtruire de l'Anatomie & des proportions, parce que ces deux parties ſont le fondement du deſſein.

L'Anatomie établit la ſolidité du corps, & les proportions en forment la beauté. Les proportions ſont redevables à l'Anatomie de la vérité de ſes contours, & l'Anatomie doit aux proportions, l'exacte régularité de la nature dans ſa premiere intention. Enfin l'Anatomie & les proportions ſe prêtent un mutuel ſecours pour réduire le deſſein dans une ſolide & parfaite correction.

Quelque liaiſon que ces deux parties ſemblent avoir entr'elles, il paroît néanmoins que le mieux eſt de commencer par l'Anatomie, parce que celle-ci eſt la fille de la nature, & que la proportion eſt la fille de l'Art, & que

ſont bien grouppées, lorſqu'il vient à y appliquer la ſévérité des regles, & il faut pour cela beaucoup de mémoire, jointe à beaucoup de pratique. M. *Jeaurat*, petit-fils de Sebaſtien le Clerc, a mis au jour un *Traité de Perſpective*, ſuivant la méthode de cet illuſtre Artiſte, avec lequel on pourra aiſément apprendre, ſans le ſecours d'aucun Maître, les regles fondamentales de cet Art, & à mettre toutes ſortes d'objets en perſpective. Il a pour titre *Traité de Perſpective, à l'uſage des Artiſtes*, en un volume *in quarto*. A Paris chez *Jombert*.

ſi la proportion conſiſte à faire un bon choix, ce choix tire ſon origine de la nature. Mais après l'Anatomie, ſuit l'étude des proportions. Il y a des proportions généralement reçûes, que l'on doit premierement bien ſçavoir, c'eſt-à-dire, celles qui conviennent généralement à chaque partie, pour en faire un tout accompli. Il faut ſçavoir, par exemple, comment une tête doit être conſtruite, un pied, une main, & enfin tout le corps, pour former une figure parfaite. Or, comme la nature eſt différente dans ſes ouvrages, il faut examiner ce qu'elle peut faire de plus beau dans les différens caractères qui ſe rencontrent dans la forme extérieure des hommes, par rapport à la diverſité des âges, des pays, des ſexes, & des conditions.

Il eſt vrai que la nature nous offre d'abord une abondance de variété infinie; mais comme ſes richeſſes ne ſont pas ſans mêlange, il eſt mieux de recourir à l'Antique, qui nous doit ſervir de regle, par le choix exquis qu'il a fait avec une connoiſſance profonde de toutes ces convenances.

De l'étude de l'Antique.

Puiſqu'il eſt conſtant que les figures Antiques renferment non-ſeulement tout ce qu'il y a de plus beau dans les proportions, mais qu'elles ſont encore la ſource des graces, de l'élégance, & des expreſſions: c'eſt une étude d'autant plus néceſſaire, qu'elle conduit au chemin de la belle vérité. On doit donc s'y exercer, ſans avoir égard au tems qu'elle exige pour la bien poſſéder; car puiſque l'Antique eſt la regle de la beauté, il faut la deſſiner juſqu'à s'en former une juſte & forte idée, qui ſerve à bien voir la nature, & à la ramener dans ſes premieres inten-

tions, d'où elle s'écarte souvent. C'est dans cette intention que nous avons donné ci-devant les plus belles figures Antiques, avec leurs proportions mesurées exactement sur les originaux.

Comme le plus bel exemple que nous ayons dans cette étude, est la conduite que Raphaël a tenue dans ses ouvrages, il est bon de les dessiner en même-tems, afin qu'ils nous servent de guide dans l'heureux mêlange qu'il a fait de l'Antique & de la nature. Il est bon aussi de remarquer en passant, que dans l'Antique il y a un goût général répandu sur tous les ouvrages de ce tems-là, d'un beau simple, noble & sans artifice, tel que la nature dans sa perfection le peut produire, & indépendant des modes particulieres de chaque nation, qui ne sont que des agrémens de convention reçûs dans un lieu, & rejettés dans un autre. Ce goût caractérise chaque figure selon son âge & sa qualité. C'est au jeune étudiant à faire là-dessus ses réflexions en tems & lieu, suivant la pénétration de son jugement.

Supposé qu'on ait fait les études dont on vient de parler avec tout le tems & l'application qu'elles demandent, on doit les considérer comme des dégrés qui élevent l'esprit à la connoissance du naturel, tel qu'il est, & tel qu'il doit être. C'est par ces premieres études, que nous jugeons des défauts que le hasard a mis dans un modele, ainsi que des perfections qui lui manquent. Ainsi nous voyons alors, par la comparaison de l'idée que nous nous sommes faite du vrai beau, ce qu'il faut ajouter ou diminuer au naturel, pour le rendre dans l'état que nous le désirons. Ce seroit donc ici le lieu (*a*), suivant M. de Piles,

(*a*) D'autres personnes pensent que l'étude d'après le modele doit avoir précédé, jusqu'à un certain point, l'étude réfléchie de l'Antique, c'est-à-dire,

où l'on devroit placer l'étude du modele, à laquelle il est nécessaire de joindre celle du contraste & de la pondération, qui composent toutes deux ensemble celle des attitudes.

De l'intelligence du clair obscur.

Comme en posant un modele on est obligé de chercher une attitude, qui dans son contraste, soit naturelle, & fasse voir de belles parties, il est aussi nécessaire de lui donner du relief & de la rondeur. Mais comme le relief d'un objet particulier ne suffit pas dans l'assemblage de plusieurs figures, & qu'il faut, pour la satisfaction des yeux, & pour l'effet du tout ensemble, qu'il y ait une intelligence de lumiere & d'ombre, qu'on appelle *le clair obscur*; on ne peut se dispenser d'en acquérir *la connoissance.*

Cette intelligence demande une étude particuliere, & l'on doit y apporter d'autant plus d'attention, que le clair obscur est un des principaux fondemens de la Peinture, que son effet appelle le Spectateur, qu'il soutient la composition du tableau, & que sans lui, tout le soin qu'on auroit pris pour les objets particuliers, seroit une peine perdue.

La science du clair obscur ne peut donc s'apprendre que par une attention très-réfléchie sur l'effet de la lumiere & des ombres dans la nature; il faut pour cet effet, comparer dans la nature, les lumieres les unes aux au-

qu'il faut commencer à dessiner le naturel, tel qu'il se trouve, avant que de prétendre à le rectifier par le secours de l'Antique, en supposant toûjours qu'on s'est préparé à l'étude du modele par celle de la bosse ou de l'Antique; mais qu'en dessinant d'après la nature, on doit en quelque façon l'oublier, pour ne songer qu'à copier exactement ce qu'on a devant les yeux; ensuite connoissant bien la nature, revenir à l'Antique, pour ne l'oublier jamais.

tres, pour connoître les dégrés d'affoiblissement de lumiere que produit la distance qui est entre les objets, & leur éloignement par rapport au Spectateur. On doit examiner les ombres & les divers dégrés de force qu'elles acquierent, ou qu'elles perdent par leur éloignement, & considérer comment la lumiere se réfléchit, l'affoiblissement qu'elle cause aux ombres réflettées, & combien les corps réflettés s'obscurcissent ou s'éclaircissent, selon qu'ils sont plus ou moins éloignés de l'œil de celui qui les regarde.

Quant à la couleur, il faut examiner le changement que les couleurs souffrent par l'éloignement où elles sont de nos yeux. Le même rouge placé à douze pieds, ou à douze toises, n'est plus le même, & ainsi de toutes les couleurs, à cause de la distance que les rayons qui viennent peindre ces couleurs dans nos yeux, ont à parcourir, & à cause de l'air qui est entre les objets. On observera enfin, que la couleur des objets ne paroît plus la même dans l'ombre comme dans la lumiere: qu'elle est éteinte, salie, & mêlée de la couleur des objets voisins qui y envoyent des lumieres de reflet (*a*).

(*a*) Il faut observer que les objets voisins de l'œil sont plus réflettés que ceux qui en sont éloignés, & que les couleurs en sont plus vives, non-seulement dans les lumieres, mais même dans les ombres, parce qu'étant plus réflettées, elles perdent moins de leur couleur que dans les objets éloignés: que leur couleur se perd tout-à-fait dans les ombres, & qu'elle s'affoiblit & se grise beaucoup dans les lumieres. Que lorsque l'air n'est point chargé de vapeurs, ces ombres sont fort obscures, sans qu'on puisse décider de quelle couleur elles sont; mais quand au contraire l'air s'en trouve chargé, les ombres sont moins noires,. & participent de la couleur que les vapeurs prennent par la lumiere du soleil qui éclaire leurs particules. Cette couleur des vapeurs, ou autrement dit de l'air, varie selon les momens du jour. Le matin, vers le lever du soleil, elle fait paroître les ombres bleuâtres, & souvent même violettes: vers le coucher du soleil, les ombres ont encore quelque chose de bleuâtre. Ce n'est pas que ces ombres soient effectivement de cette couleur. Car toutes les ombres sont en elles mêmes grises, c'est-à-dire,

Néceſſité des modeles en relief.

Juſqu'ici la Peinture & la Sculpture ſe ſont donné la main, parce que l'on ſuppoſe que le Sculpteur s'eſt exer-

que leur couleur eſt éteinte par la privation de la lumiere; ce qui les fait paroître bleuâtre, c'eſt l'oppoſition des tons dorés ou rouges, ou autres qui fait paroître le gris bleuâtre; ces remarques concernent plus particulierement les Peintres de Payſages. Il y a quelques regles générales qu'il eſt néceſſaire de ſçavoir; que les ombres portées par les corps, ſont toûjours plus fortes que la partie ombrée de ces mêmes corps; les touches & les ombres les plus fortes ſont toûjours auprès des lumieres les plus vives, ce qui eſt cependant ſubordonné à la lumiere des reflets, qui, lorſqu'elle eſt vive & prochaine, peut détruire une partie de cette force, & ne la laiſſe que dans les endroits où les reflets ne peuvent pas entrer: que les touches & les détails qui ſont dans les ombres, ne ſont jamais auſſi forts & auſſi ſenſibles que ceux qui ſont dans la lumiere, & que par conſéquent, les parties ombrées ſont toûjours vagues & de repos, en comparaiſon des parties éclairées.

On donne encore un autre principe de clair obſcur, qui eſt d'autant meilleur qu'il conduit à faire de grande maniere, & qu'il aide à produire des effets piquans & ſenſibles; c'eſt que les reflets, dans leurs parties les plus claires, ſont toujours plus bruns que les demi-teintes dans leurs bruns les plus bruns. Il faut convenir que cette regle eſt ſujette à beaucoup d'exceptions. Car premierement la différence des couleurs y produit quelquefois des reflets ſi ſenſibles, qu'il ſemble qu'ils ſoient plus clairs que certaines demi-teintes colorées: par exemple, l'ombre reflettée d'un linge blanc, peut être plus claire que la demi-teinte, & même que la lumiere d'une étoffe noire. Cependant cette regle eſt bonne, & conduit à produire beaucoup d'effet, en ce que par là les maſſes ſont bien décidées dans un tableau, & ſe diſtinguent mieux de loin, ainſi je crois que cette loi doit être ſuivie dans les grands tableaux d'Hiſtoire, qui ſont ſuppoſés devoir être vûs d'une diſtance un peu éloignée, parce qu'en effet, c'eſt ce qui ſe voit dans la nature vûe d'un peu loin: les maſſes d'ombres ſont plus obſcures qu'elle ne le ſeroient ſi elles étoient vûes de près, & ſur tout lorſque c'eſt la lumiere du ſoleil qui éclaire le tableau, car cette lumiere produit des ombres fieres & bien décidées. Il n'en eſt pas de même lorſqu'il eſt queſtion d'un portrait, qu'on ſuppoſe vû de près, puiſqu'on y repréſente les moindres détails qui peuvent contribuer à la reſſemblance: il peut y avoir des reflets vifs & clairs; & les couleurs particulieres de chaque objet, y ont leurs différences plus ſenſibles.

Il faut encore obſerver que les bords des objets ſont doux & un peu indécis, non-ſeulement quand ces objets ſont ronds & tournants, mais encore quand ils ſont plats, & même lorſqu'ils ſe tirent en brun ſur des fonds clairs, il ſemble que les rayons qui viennent peindre les fonds clairs contre ces bords, ayent une ſorte d'aberration, & ſe briſent un peu

Bernard du Puy du Grez, eſt du même ſentiment. Ce n'eſt pas ſans raiſon, dit-il, que pluſieurs conſeillent aux jeunes Peintres de faire quelques deſſeins de relief, & des modeles avec de la terre, de la cire, ou quelqu'autre matiere, car il n'y a rien qui aide tant l'imagination que cette étude, qui ſemble devoir être commune aux Peintres & aux Sculpteurs. C'eſt une maniere de deſſiner avec un ébauchoir : les Grecs appelloient cette maniere *plaſticè*, comme ils appelloient *graphicè* ce qui ſe fait avec le ſtyle ou le crayon. On a même remarqué que la plûpart des habiles Peintres ont également bien deſſiné de l'une & de l'autre maniere dans leur jeuneſſe, & que quelques-uns ont été grands Peintres (*a*) & grands Sculpteurs tout

paſſe, ou pour mieux dire, les rayons de cette lumiere ſont modifiés par ce milieu. Ce milieu, c'eſt l'air qui prend différentes nuances, ſelon la quantité qu'il y en a, & ſelon les vapeurs, dont il eſt chargé, par lequel ils paſſent de maniere à produire une couleur légere & peu ſenſible, mais qui rompt un peu toutes les couleurs locales des objets dans leur parties éclairées. Ainſi quelquefois la lumiere ſemble un peu dorée; quelquefois elle eſt d'une couleur argentée, d'autres fois d'une couleur un peu violette, & ce ton léger doit entrer dans toutes les lumieres, & y rompre un peu les couleurs locales; par ce moyen les lumieres participent les unes des autres, & le tableau paroît éclairé de la même lumiere. Mais dans les paſſages de cette lumiere à l'ombre, que l'on appelle demi-teintes, les couleurs locales reſtent entieres, ou du moins ſi elles ſont rompues, c'eſt d'une maniere qui n'eſt pas ſenſible, & elles paroiſſent n'éprouver d'autre rupture, que celle que produiſent les degrés d'éloignement. Ainſi on peut poſer pour principe, que les lumieres ont un ton général dont elles participent, qui ne détruit pas leur couleur véritable, mais ſeulement ſe mêle avec elle; que les demi-teintes ont la couleur propre des objets, & que les couleurs ſe griſent & perdent de leur force à proportion qu'elles s'obſcurciſſent, & que quand elles reçoivent quelque lumiere de reflet, elles ſont mêlées de leur propre couleur que cette lumiere fait reparoître, & de la couleur de l'objet qui leur envoie le reflet. On peut remarquer dans la nature, qu'une ombre paroît plus obſcure, lorſqu'elle eſt auprès d'une lumiere vive; mais cet effet ſe fait auſſi naturellement dans le tableau, ſans qu'on ſoit obligé d'y fortifier l'ombre; car dans la Peinture, de même, une ombre paroît plus forte qu'elle ne l'eſt, lorſqu'elle eſt oppoſée à un grand clair.

(*a*) Il eſt cependant à remarquer, qu'un des deux talens a toujours domi-

Il eſt certain que ces réfléxions ne ſont pas ſans fondement, & que, pour s'accommoder à la foibleſſe des hommes, qui agiſſent preſque toujours par habitude, on pourroit permettre dans le cours du deſſein & par intervalles, le maniement du pinceau & de la couleur aux étudians, afin que s'y étant accoutumés de bonne heure, ils n'y trouvaſſent plus que du plaiſir.

Mais pour peu qu'on examine la ſource de ces inconvéniens, on trouvera qu'elle ne vient pas d'avoir manqué de colorier d'aſſez bonne heure, mais d'avoir mal commencé, c'eſt-à-dire, d'avoir copié d'abord de mauvaiſes choſes, ou d'avoir été ſous la diſcipline d'un Maître qui n'avoit aucuns principes du coloris.

On revient ordinairement d'une mauvaiſe maniere de deſſiner : cela ſe voit tous les jours dans ceux qui deſſinent, auſquels la pratique & le changement d'objet & de modele, font reprendre une route plus correcte & plus approuvée. Mais rien n'eſt plus rare que le changement d'une mauvaiſe habitude dans le coloris, pour en prendre une bonne : cela peut pourtant ſe corriger, en peignant d'après nature.

Ce changement n'eſt cependant point impoſſible, mais il eſt très-rare. Raphaël a ſuivi les écoles & la pratique des lieux où il a été élevé, auſſi-bien que Leonard de Vinci, Michel Ange, Jules Romain, & les autres grands Peintres de ces tems-là. Ils ont ainſi paſſé toute leur vie, ſans arriver à l'entiere & à la véritable connoiſſance du bon coloris. Les diſciples de Vouet, qui étoient en grand nombre, &

homme né pour le coloris. Il manqueroit la partie pour laquelle il eſt né, & n'acquéreroit pas celle qui ne lui eſt pas propre. On a remarqué que les grands Coloriſtes ne ſe ſont formés que dans les écoles où l'on a mis de bonne-heure le pinceau à la main aux jeunes gens : telles ſont les écoles de Veniſe & de Flandres.

qui ne manquoient point de génie, quelques efforts qu'ils aient faits, n'ont pû se défaire que difficilement, de la mauvaise pratique qu'ils avoient puisée chez leur Maître (*a*). Nous avons encore l'exemple de plusieurs jeunes Peintres qui, pour avoir commencé par copier quelques tableaux d'un coloris trivial, en retiennent la maniere dans tout ce qu'ils peignent, & s'en font comme un verre coloré au travers duquel ils voient la nature de la couleur de ce qu'ils ont coutume de peindre. D'où l'on peut conclure qu'un jeune homme, qui commence par copier un tableau mal peint & mal colorié, avale un poison dont il empoisonnera lui-même à son tour tous les ouvrages qu'il fera dans la suite. Ainsi il est à propos de placer ici l'étude du coloris, en laissant la liberté à chacun des étudians, d'interrompre quelquefois, pour se désennuyer, l'ordre que l'on vient d'établir.

Maniere dont on doit caractériser ce que l'on dessine.

Comme le dessein se prend non-seulement pour la justesse des contours, & pour la proportion des parties, mais encore pour une imitation du caractere des objets que l'on veut représenter; on doit faire attention qu'il n'est encore qu'une imitation imparfaite de la nature, puisque le coloris y manque. Il est donc nécessaire de suppléer à ce défaut par une expression spirituelle des traits, qui doivent être différens, selon la diversité des objets qui se voient dans la nature : car la figure demande un mouvement de crayon ou de plume tout particulier, aussi-bien

(*a*) Cela n'est pas cependant exactement vrai : Blanchart & de la Hire, ont été Coloristes ; & le Bourdon, qui est aussi de cette école, a été quelquefois très-grand Coloriste. Pour s'en convaincre, il suffit de voir leurs tableaux en l'Eglise de Nôtre-Dame, à Paris.

que les animaux & le payſage : & chacun, dans ſon genre, a encore des parties qui veulent être touchées différemment les unes des autres, pour y donner l'eſprit & le caractere convenable.

Cet eſprit ſe doit toujours prendre de la nature de la choſe : dans les figures, par exemple, on peut conſidérer deux choſes, ou le nud, ou les draperies. Le caractere du nud, eſt d'être tendre, uni & tournant en ronde boſſe, généralement parlant : il faut par conſéquent que les ombres en ſoient douces & égales, ſoit qu'on veuille les finir, ou qu'on n'en faſſe qu'un deſſein léger & un croquis ; ainſi le maniement qui leur convient le plus, eſt de gréner ou de hacher également, en ſorte que dans les ombres, le fond du papier ne paroiſſe pas trop inégal. Les draperies, au contraire, dont la nature eſt d'être mouvantes, & d'avoir une forme incertaine, veulent être touchées avec plus de fermeté (*a*) ; les hachures leur conviennent très-bien, en conſervant un mouvement de la main, conforme à la diſpoſition des plis. Obſervez encore, qu'en deſſinant les draperies, ſi c'eſt ſur du papier coloré, il faut, autant qu'il eſt poſſible, former les plis & leur différentes ſurfaces, dans les maſſes de lumieres, avec le blanc ſeul, & que les touches de lumieres les plus fortes ſoient dans les enfoncemens.

La meilleure maniere de deſſiner les plis, doit être méplatte, telle que celle *du Guide*, qui eſt le plus parfait

(*a*) Nous avons dit ailleurs, que les hachures ne ſont néceſſaires que pour ôter la molleſſe d'un deſſein, & lui donner quelque fermeté : les draperies ſont dans le même cas que les chairs, & ſont ordinairement des ſurfaces unies ; les ombres en peuvent être plus fermes, plus méplattes, & plus proches des lumieres. Les hachures ne ſont de néceſſité que dans les choſes qui caractériſent le poil, encore ne ſont-ce pas des hachures proprement dites, puiſqu'elles doivent être inégales, & comme échappées par haſard.

que le modele soit vivant, ou du moins grand comme le naturel; c'est alors que les plis seront proportionnés, ou véritables, au lieu que si le modele est petit, & la piece d'étoffe à proportion, vous ne ferez jamais rien de conforme à la nature, étant impossible que les plis tombent à propos, & soient jettés naturellement sur un modele qui n'est pas de la grandeur ordinaire d'une figure. Car quelque fine & maniable que soit l'étoffe, elle se soutient d'elle-même entre les parties d'un petit modele; mais lorsqu'il est grand, elle tombe de sa propre pésanteur, & c'est par ce moyen que les plis en sont bien jettés. En un mot, vous ne tirerez jamais si bien le grand du petit, que du grand même; & après avoir fait votre dessein d'après un modele grand comme nature, vous pourrez l'exécuter en grand sur une toile, sans crainte de vous être trompé, ou sur un carton, si vous voulez faire des tapisseries, ou peindre à fresque.

Il faut encore observer que le linge dont vous vous servirez pour vos draperies ne soit pas tout-à-fait neuf, parce qu'il fait alors des plis aigres & coupés, ou des enflures désagréables, & qu'il ne s'attache pas si bien au nud : on croit même que les Sculpteurs de l'Antiquité, le mouilloient sur leurs modeles, comme il paroît dans les ouvrages qui nous en restent encore aujourd'hui.

De l'étude des animaux.

La plûpart des animaux sont couverts ou de poil ou de plume, & c'est dans leur production principalement, que la nature fait paroître à nos yeux une merveilleuse diversité, soit dans le général, soit dans le particulier de chaque animal. Combien de plumes différentes sur un oi-

en donner une idée générale, & de leur procurer une habitude de les bien toucher.

Pour donc bien rendre le Paysage, il faut suivre en quelque façon le jet des branches au travers des paquets de feuilles, comme l'on suit le nud dans les figures au travers des draperies, en sorte que l'on sente bien la maniere dont elles sortent les unes des autres. Car quoiqu'on puisse se donner beaucoup de liberté dans le jet des branches, il ne faut pas croire que cela puisse se faire sans choix, & qu'il n'y ait pas une vraisemblance à observer; en général, plus on revoit souvent dans un arbre le tronc & la naissance des branches, plus le Paysage est léger & agréable. On doit aussi observer que les feuilles soient placées au bout des branches, exactement selon leur position. Car une telle inclinaison de branches entraîne nécessairement un tel jet de feuilles. Il n'est pas nécessaire de faire remarquer que les branches vont toujours en diminuant, à mesure qu'elles s'éloignent du tronc, quoiqu'on voie souvent des tableaux, bons d'ailleurs, où ce principe, tout simple qu'il est, n'est pas observé.

La meilleure touche de feuilles, & celle qui est de la plus grande maniere, est celle *du Titien* & des *Carraches*: elle est large, par grands paquets, & refendue d'une forme longue & ondoyante. La maniere de *Berghem*, de *Ruisdhal*, & de quelques autres Flamands, toute spirituelle qu'elle est entre leurs mains, est cependant petite, & ne convient que pour représenter le houx, ou d'autres arbrisseaux, dont la feuille semble hérissée, & est petite : elle représente encore assez passablement le chêne vû de loin, lorsqu'il n'est pas d'une belle venue, & que les feuilles en sont petites; il n'en est pas de même, lorsque ce sont des chênes venus dans une terre grasse, alors

les masses de feuilles, les autres sont presque tout à jour, en sorte qu'on découvre facilement le ciel au travers. En général, ce qui produit le Paysage le plus léger, c'est d'y découvrir le ciel en beaucoup d'endroits : il est vrai que cela est difficile à bien traiter.

Mais ce que nous répéterons encore, & ce qui est à recommander, non-seulement à ceux qui cherchent à se former dans le Paysage, mais encore à tous ceux qui étudient quelque chose que ce soit, c'est de copier la nature avec exactitude, & précisément telle qu'ils la voient, sans chercher à y rien changer, sous prétexte de l'embellir, ou d'y donner du goût, ou d'en augmenter l'effet.

Etude du Paysage d'après les estampes des grands Maîtres.

Il n'est guere possible de dire précisément de quelle maniere la distribution de tiges, de touffes & de feuilles, doit se faire, & le détail qu'on en donneroit ici ne pourroit être qu'une démonstration copiée d'après les grands Maîtres; mais leurs ouvrages, & un peu d'attention sur les effets de la nature en feront plus comprendre que tous les discours. On entend par les grands Maîtres, ceux principalement qui ont donné des estampes au public. Ainsi ceux qui commencent à dessiner le Paysage, apprendront d'abord plus en réfléchissant sur ces estampes, & en les copiant, qu'ils ne feroient d'après les tableaux.

Parmi une assez grande quantité de ces grands Maîtres de toutes les écoles, on préférera les estampes en bois du Titien, où les arbres sont bien formés, & celles que Corneille Cort, & Augustin Carrache, ont gravées. C'est pourquoi ceux qui commencent, ne sçauroient mieux faire, que de contracter avant toutes choses, une habi-

bitude d'après les bonnes manieres, on pourra étudier le Paysage d'après nature, en la choisissant & la rectifiant sur l'idée que ces grands Maîtres en ont eue, en prenant garde de ne prendre d'eux que le bon choix qu'ils en ont fait, sans chercher à conserver d'autre maniere que celle que la nature nous enseignera. Pour la perfection, il faut l'attendre d'une bonne pratique, & de la persévérance dans le travail. Voilà ce qui regarde ceux qui ayant inclination de faire le Paysage, cherchent les moyens de bien commencer.

A l'égard de ceux qui ont déja quelque habitude dans ce genre de Peinture, il est bon qu'ils amassent des matériaux, & qu'ils fassent des *études* des objets qu'ils ont souvent occasion de représenter.

Ce qu'on entend par le mot d'étude.

Les Peintres donnent ordinairement le nom d'*études* aux parties qu'ils dessinent, ou qu'ils peignent séparément d'après nature, lesquelles doivent entrer dans la composition de leur tableau, de quelque nature qu'elles puissent être; comme figures entieres, têtes, pieds, mains, draperies, animaux, montagnes, arbres, plantes, fleurs, fruits, & tout ce qui peut les guider dans l'imitation de la nature. Ils appellent *études*, toutes ces parties dessinées, soit qu'ils s'en instruisent en les dessinant, soit qu'ils ne se servent de ce moyen, que pour s'assurer de la vérité, & pour perfectionner leur ouvrage. Quoiqu'il en soit, ce nom convient d'autant mieux à l'usage des Peintres, que dans la diversité de la nature, ils découvrent toujours des choses nouvelles, & se fortifient dans celles qu'ils connoissoient déja.

Plus les feuilles des arbres sont près de la terre, plus elles sont grandes & vertes, parce qu'elles sont plus à portée de recevoir abondamment la séve qui les nourrit; & les branches d'en haut commencent les premieres à prendre le roux ou le jaune dont elles se colorent dans l'arriere-saison. Il n'en est pas de même des plantes, dont les tiges se renouvellent tous les ans, & dont les feuilles se suivent avec un intervalle de tems assez considérable : car la nature étant occupée à en produire de nouvelles, pour garnir la tige à mesure qu'elle s'éleve, la seve abandonne peu à peu celles qui sont plus bas; ce qui fait qu'elles périssent les premieres. Cet effet est plus sensible en quelques plantes, & moins en d'autres.

Le dessous de toutes les feuilles, est d'un verd plus clair que le dessus, & tire presque toujours sur l'argentin. Ainsi les feuilles qui sont agitées d'un grand vent, doivent être distinguées des autres par cette couleur. Mais si on les voit par-dessous, lorsqu'elles sont pénétrées de la lumiere du soleil, leur transparent paroît d'un verd si beau & si vif, que l'on juge aisément que de tous les autres verds il n'y en a point qui en approche.

Entre les choses qui animent les tableaux de Paysage, les plus essentielles sont les figures, les animaux, les eaux, les arbres agités du vent, & la légereté du pinceau.

La plûpart de ceux qui étudient le Paysage d'après nature, se contentent de prendre la forme génerale des arbres, & les principales masses de lumieres & d'ombres: ensuite ils finissent leurs desseins chez eux.

Cette façon superficielle d'étudier ne manque pas de donner *une maniere*, c'est-à-dire, une habitude fausse & différente de la nature, dont il n'est plus possible de revenir, lorsqu'on se l'est formée. On se hasarde à enrichir

ſenter la nature vraie, toutes les fois que nous la voulons conſulter, & non pas la nature telle que nous nous figurons qu'elle doit être.

Des fleurs & des plantes.

Les fleurs & les plantes ne ſont pas moins admirables dans leur infinie variété; leur caractere eſt la délicateſſe & la ténuité : il faut donc qu'elles ſoient touchées d'une maniere fine & délicate, & qu'elles ſoient ombrées par des hachures déliées & maniées du même ſens que vont leurs feuilles.

Voilà en général les meilleurs préceptes, & les plus utiles que l'on puiſſe donner à ceux qui ont de l'inclination pour le deſſein, & ce n'eſt qu'en les pratiquant avec aſſiduité, qu'on pourra acquérir cette facilité du deſſein ſi néceſſaire à ceux qui veulent faire profeſſion de la Peinture ; & il n'eſt pas poſſible qu'après avoir ſuivi cette méthode pendant pluſieurs années, ils ne ſe trouvent à la fin, en état d'imiter la nature, & de compoſer des figures & des grouppes de leur invention. A l'égard des perſonnes qui voudroient apprendre à deſſiner uniquement pour leur plaiſir, & pour s'en amuſer à des heures de loiſir, il n'eſt pas beſoin qu'elles prennent tant de précautions, & elles peuvent s'abandonner librement à la façon d'étudier qui leur paroîtra la plus convenable à leurs diſpoſitions & à leur goût naturel. Enfin s'il ſe trouvoit des gens qui ſans avoir appris, vouluſſent à quelque prix que ce fût ſe donner le plaiſir d'employer des couleurs, & de peindre, ſoit en miniature, ſoit à l'huile, ou autrement, pour les ſatisfaire, on donnera dans le Chapitre ſuivant diverſes inventions, par le moyen deſquelles ils

premierement ſur le papier où l'on veut deſſiner, le côté noirci en-deſſous, puis l'eſtampe ou le deſſein qu'on doit copier par-deſſus, & on attache le tout enſemble comme ci-devant. Alors avec une aiguille dont la pointe eſt émouſſée, & qu'on aura fourrée dans un petit bâton ou manche pour pouvoir la tenir, on paſſera par-deſſus tous les principaux traits du deſſein, comme les contours, les plis des draperies, & généralement ſur tout ce qu'il faut diſtinguer l'un d'avec l'autre, appuyant aſſez pour que les traits ſoient marqués ſur le papier blanc qui eſt deſſous. Quand tout le trait eſt calqué, on le met au net avec le crayon ou la plume, après quoi on efface les faux traits & le calque avec de la mie de pain raſſis; ſur-tout ſi l'on veut deſſiner à la ſanguine, & que le calque ſoit fait avec la pierre noire. On ne ſe ſert point de ſanguine pour calquer, quand même on voudroit deſſiner enſuite avec ce crayon, parce qu'il gâte le papier blanc, & qu'il eſt d'une nature graſſe, qui ne peut s'effacer qu'imparfaitement avec la mie de pain.

Maniere de poncer.

Il y a une autre maniere de tranſporter ſur quelque choſe que ce ſoit, un deſſein fait ſur du papier; cette maniere s'appelle *poncer*. On pique d'abord tout le contour du deſſein & les principaux traits, avec la pointe d'une aiguille emmanchée dans un petit bâton. Enſuite on fait un petit tampon avec un morceau de toile aſſez claire qu'on remplit de charbon pilé & tamiſé, ſi c'eſt pour poncer ſur quelque choſe de blanc, ou qu'on emplit de plâtre bien fin, ou de craie, ſi c'eſt ſur du brun: ce nouet ou tampon s'appelle *la ponce*. On applique le deſſein original

On arrête ces deux papiers enſemble par les bords, avec trois ou quatre épingles, ou avec de petites pinces de cuivre, ou des pinces de bois (qui ne ſont autre choſe que de petits bouts de baguette à demi fendus, qui ſerrant dans leur fente le bord des deux papiers, les empêchent de gliſſer l'un contre l'autre, & de ſe déranger.) Ces papiers étant ainſi arrêtés, on les poſe enſemble contre les vitres d'une fenêtre, ou contre une glace tranſparente expoſée au jour, ou appliquée ſur une table, ou bien ſur un eſpece de pupitre, qui a une ouverture plus petite que la grandeur de la glace, & l'on met une bougie allumée par derriere. De quelque façon qu'on s'y prenne, en ſerrant un peu les deux papiers l'un contre l'autre, on voit à travers le jour tous les traits de l'original qui eſt deſſous, que l'on trace ſur le papier blanc, en ſuivant les contours avec un crayon de fuſin, de charbon, ou de mine de plomb. Tout le contour étant tracé, on le met au net, & l'on efface enſuite le premier trait en frottant légerement avec un linge blanc, ou avec de la mie de pain raſſis.

Cette maniere a la même commodité de pouvoir ſervir tant de fois qu'on le veut, ſans gâter le deſſein original, & de pouvoir le copier à l'envers s'il en eſt beſoin, car il n'y a qu'à retourner le deſſein original, & le poſer en ſens contraire ſous le papier blanc, mettant le côté du deſſein ſur la vitre. C'eſt de cette maniere que les Graveurs peuvent prendre un trait du deſſein qu'ils ont à graver, pour le calquer enſuite ſur leur planche, quand l'impreſſion doit venir du même ſens que l'original. Cependant pour l'ordinaire ils ne prennent point tant de peine; & quand l'original eſt de peu de conſéquence, ils le frottent d'un peu d'huile ou de vernis pour le rendre tranſpa-

Maniere de prendre au voile un tableau.

On ne sçauroit calquer un tableau pour le copier, ni le contre-tirer quand il est un peu grand, c'est pourquoi on a cherché d'autres inventions promptes & sûres, pour transporter le dessein d'un tableau sur un mur ou sur une toile imprimée : en voici une entr'autres qui est fort en usage, & qui est des plus commodes, ne pouvant faire aucun tort à l'original. On l'appelle *prendre au voile.*

On choisit un crêpe ou voile de soie noire très-fin & assez serré, en sorte pourtant qu'on puisse voir facilement au travers tous les objets, comme l'usage le fera connoître. On coud tout autour de ce voile une bande de toile, ou d'autre étoffe mince, & on le tend sur un chassis de bois, en sorte que le crêpe soit tout-à-fait dégagé.

Pour s'en servir, on applique ce crêpe ainsi tendu sur le tableau qu'on veut copier; & comme il est facile d'appercevoir au travers de ce crêpe ou voile tout ce qui est représenté sur le tableau, on en dessine tout le trait avec un morceau de craie blanche médiocrement dure, & taillé en pointe. Le crayon s'use fort promptement en frottant contre les fils de la soie, c'est pourquoi on est obligé de l'aiguiser souvent, sur-tout si c'est un ouvrage délicat. Quand tout est dessiné, on leve doucement le crêpe de dessus le tableau sans le secouer, & on le pose légerement sur la toile où l'on veut faire la copie, comme on le verra ci-après.

Le crêpe étant levé de dessus le tableau original, on frotte ce tableau légerement partout avec un linge blanc & sec, pour en ôter la poussiere causée par la craie, qui

celui qui se détache d'abord du crêpe s'y attache, & s'y colle assez fortement pour ne pouvoir plus s'effacer aisément, & alors il n'est pas besoin de le repasser. On secoue ensuite le voile ou crêpe, & on le frotte légerement avec un linge, pour emporter le reste de la poussiere de craie qui y demeure encore engagée, & pour s'en servir une autre fois.

Cette invention peut également servir à appliquer le dessein à l'envers sur la toile : car le blanc de la craie passe aussi facilement d'un côté que de l'autre. Si le tableau étoit beaucoup plus grand que le crêpe, on pourroit le prendre par parties & les rapporter sur la toile.

Maniere de réduire au petit pied.

Par la méthode précédente, on ne peut copier un tableau que de la grandeur de l'original : mais il arrive assez souvent qu'il est besoin d'en tirer des copies plus grandes ou plus petites que l'original, ce qu'on appelle *réduire* de grand en petit, ou de petit en grand : alors le crêpe ou voile ne peut être d'aucune utilité. Dans ce cas on se sert d'une autre invention qu'on appelle *graticuler*, ou *craticuler*, selon qu'on le fait dériver du mot Italien *graticolare*, ou du mot Latin *craticula*, qui signifie une grille. Voici la maniere dont on s'y prend.

On divise les quatre côtés du tableau original en autant de parties égales que l'on veut ; sur tous les points d division on fiche des petites pointes, ou des épingles cou tes & fortes ; & en faisant passer sur le tableau un fil q l'on bande & que l'on arrête à toutes ces pointes, il trouve divisé en une certaine quantité de carreaux ég On divise ensuite les bords du papier ou de la toil

placer toutes les parties de la copie dans la même proportion que celles de l'original, quand même on les mesureroit l'une après l'autre avec le compas.

Maniere de dessiner un portrait par le moyen des petits carreaux.

Un Peintre assez habile, (dit M. de la Hire, dans son Traité de la Pratique de la Peinture) se servoit d'une méthode qui a beaucoup de rapport à celle-ci, pour travailler d'après le naturel ; par exemple, pour tracer sur la toile les premiers contours d'un portrait. Il avoit remarqué qu'on manque toujours dans le Dessein, parce que l'œil ne peut jamais juger assez finement de toutes les proportions des parties, les unes par rapport aux autres, & encore moins de l'espace que doivent occuper les parties fuyantes, qu'on estime toujours plus grandes qu'elles ne doivent l'être en effet. C'est pourquoi lorsqu'il vouloit dessiner sur sa toile un portrait d'après le naturel, avant que de commencer il suspendoit un chassis divisé par petits carreaux avec des fils blancs & déliés devant le visage de la personne, & assez proche d'elle : puis ayant averti cette personne de se tenir bien ferme un peu de tems, & lui-même aussi sans branler la tête & ne remuant que les yeux, il transportoit à vue dans les carreaux de la toile qui étoit préparée d'avance, & divisée en autant de petits carreaux que son chassis, toutes les parties du visage, comme il les voyoit placées dans les carreaux du chassis en regardant d'un seul œil, & sans se déranger. Cela se faisoit fort promptement & sans aucune attention à la ressemblance ; mais par ce moyen il étoit assuré de son trait, & le chassis étant ôté il termi-

deur. Si l'on veut faire regarder les pieces d'un té, il n'y a qu'à retourner le papier verni, & le calquer à l'envers.

Un autre moyen pour copier juste un tableau à l'huile, c'est de donner un coup de pinceau sur tous les principaux traits avec de la lacque broyée à l'huile, & d'appliquer sur le tout un papier de même grandeur ; puis passant la main par-dessus, les traits de lacque s'attacheront, & laisseront le dessein de votre piece marqué sur le papier que l'on peut ensuite calquer comme ci-dessus. Il faut avoir soin d'ôter avec de la mie de pain, tout ce qui sera resté de lacque sur le tableau avant qu'elle soit seche.

Machine pour réduire un dessein sans sçavoir dessiner.

Il y a encore quelques inventions plus sûres & plus faciles que celles que nous venons d'enseigner, sur-tout pour les personnes qui ne sçavent point dessiner. La premiere, est par le moyen du *compas mathématique*. Cette machine est faite ordinairement de dix pieces de bois, en forme de regles épaisses de deux lignes, larges d'un demi pouce, & longues d'un pied ou un pied & demi, selon qu'on se propose de dessiner des pieces plus ou moins grandes. Ces dix regles s'assemblent par le haut, par l milieu, & par le bas, & forment autant de losanges. C he sur une table unie le dessein que l'on veut c pier sur lequel on doit faire la copie. mathématique avec une po premier pied, que qu'il ne

ſon original vers le premier pied, & le papier pour la copie du côté du dernier pied, éloignant ou approchant le papier ſelon qu'on en veut tirer une copie plus grande ou plus petite. Pour copier de petit en grand, il n'y a qu'à faire changer de place à ſon original & à ſa copie. De quelque façon qu'on s'y prenne, il faut mettre un crayon dans le pied ſous lequel on place ſon papier, & une aiguille d'argent un peu émouſſée dans celui de l'original avec laquelle il faut ſuivre tous les traits, la conduiſant d'une main, & de l'autre appuyant doucement ſur le crayon qui trace la copie : & même quand il porte aſſez ſur le papier il n'eſt pas beſoin d'y mettre la main.

Comme cet inſtrument eſt ſujet à pluſieurs inconvéniens, & qu'il eſt difficile de tirer avec des copies bien juſtes & bien exactes, on a cherché à le rendre plus ſimple & moins compoſé. M. Langlois, Ingénieur du Roi & de l'Académie Royale des Sciences pour les inſtrumens de Mathématique, y a fait des changemens & des corrections qui le rendent auſſi commode qu'il peut l'être, pour copier & réduire en grand ou en petit toutes ſortes de figures, plans, cartes, ornemens, &c. le tout avec une grande préciſion & très-promptement. C'eſt le jugement qu'en ont porté Meſſieurs de l'Académie des Sciences. M. Langlois appelle cet inſtrument *le Pantographe*, ou *le Singe*, à cauſe de la propriété qu'il a d'imiter toutes ſortes de deſſeins & de tableaux. Nous n'en donnerons point ici la figure ni la deſcription, l'Auteur l'ayant fait dans une petite brochure qu'il diſtribue avec l'inſtrument : nous ajouterons que cet inſtrument eſt entre les mains de pluſieurs Artiſtes qui s'en ſont ſervis avec ſuccès. (*a*)

(*a*) On trouvera encore la deſcription & la figure de ce Pantographe, ainſi

M. Buchotte, Ingénieur du Roi, a aussi imaginé un instrument fort simple dans sa construction, & très-expéditif dans ses opérations; il peut servir également pour réduire toutes sortes de desseins de grand en petit, ou de petit en grand : on en trouve la figure & l'explication dans sa nouvelle édition des Regles du dessein & du lavis, c'est pourquoi nous y renvoyons le Lecteur, qui trouvera d'ailleurs dans ce Livre beaucoup de détails & de curiosités sur les crayons, les plumes, les couleurs, & la maniere de les employer. Il se vend chez le même Libraire qui vient d'imprimer celui-ci.

Voilà toutes les facilités qu'on peut donner aux pe sonnes qui ne sçavent point le dessein; car pour celles c le possédent, elles n'ont pas besoin de toutes ces inv tions méchaniques.

que celle du compas mathématique, dans la nouvelle édition de la M de lever les Plans. *In-douze* 1750. A Paris chez Jombert.

commodes qu'il eſt poſſible, après y avoir fait pluſieurs changemens.

La premiere eſt ſans contredit préférable à la ſeconde : elle eſt plus ferme, elle rend le travail plus facile & plus exact, & on y peut plus aiſément repréſenter des tailles douces. Joignez à cela qu'avec de très-petits changemens, on pourroit la rendre ſuſceptible du peu d'uſages qui ſont particuliers à la ſeconde machine, & qui ſont au fond de peu de conſéquence. Cependant comme cette derniere machine eſt plus ſimple, de beaucoup moins de dépenſe, & plus portative, on a cru qu'il ſeroit à propos d'en donner auſſi la deſcription dans ce Chapitre.

Nous ne nous arrêterons point à faire valoir les avantages que ces machines peuvent procurer aux Peintres & aux Artiſtes, on remarquera ſeulement qu'elles ſont d'un grand uſage pour réduire dans un même tableau pluſieurs objets ſéparés. On peint le plus qu'il eſt poſſible d'après nature, mais il eſt bien difficile, quand on n'eſt pas verſé dans la Perſpective, de donner à pluſieurs objets repréſentés dans leur tableau leur véritable grandeur, eu égard à leur éloignement, & de les rapporter toutes à un même point de vue, & cela s'exécute avec beaucoup de facilité par le moyen de nos machines. Le point de vue y eſt toujours le même, tant qu'on ne change point la diſpoſition du verre convexe ; & la grandeur de la repréſentation des objets y dépend de leur éloignement de la machine.

REMARQUE.

On peut remarquer à l'occaſion de la chambre obſcure, que pluſieurs Peintres Flamands (à ce que l'on dit)

Pour repréſenter ainſi les objets, on fait de leur côté dans ce lieu obſcur, une petite ouverture, on place dans cette ouverture un verre convexe, & au foyer de ce verre on étend un papier ſur lequel alors les objets paroiſſent renverſés.

2. La chambre obſcure donne la véritable Perſpective des objets.

Les figures repréſentées dans la chambre obſcure ſe forment par des rayons qui, partant de tous les points des objets, paſſent par le centre du verre : de ſorte que l'œil poſé dans ce centre verroit les objets par ces mêmes rayons, & par conſéquent ils doivent donner la véritable repréſentation des objets par leur rencontre avec un plan. Mais la pyramide que forment ces rayons au-dehors de la chambre, étant ſemblable à celle qu'ils forment après avoir paſſé par le verre, il s'enſuit que les rayons, qui dans la chambre rencontrent le papier, y donnent auſſi la véritable repréſentation des objets. C. Q. F. D.

Ces objets paroiſſent renverſés, parce que les rayons ſe croiſent en traverſant le verre, ceux qui viennent d'en-haut paſſant en bas, & ainſi des autres.

3. La réflexion que ſouffrent les rayons ſur un miroir plan, avant que de rencontrer le verre convexe, ne gâte point la repréſentation des objets.

Cela eſt clair ; car le miroir réfléchit les rayons dans le même ordre qu'il les reçoit.

Pour montrer à préſent l'uſage qu'on peut tirer de la chambre obſcure pour le Deſſein, on donnera ici la deſcription des deux machines dont on vient de parler.

8. Au-dessus de la machine il y a une planche longue d'environ quinze pouces, & large de neuf, dans laquelle il y a une échancrure PMOQ, longue de neuf ou dix pouces & large de quatre. On attache sur cette planche deux regles faites en forme de queue d'aronde, entre lesquelles on fait glisser une autre planche de même longueur que la premiere, & large d'environ six pouces. Cette seconde planche est percée par le milieu, & dans cette ouverture, qui doit avoir environ trois pouces de diametre, on fait un écrou qui sert à élever & à abaisser un cylindre sur lequel il y a une vis, & dont la hauteur est d'environ quatre pouces. C'est dans ce cylindre, comme on le verra par la suite, qu'est placé le verre convexe.

9. On fait glisser au-dessus de la planche dont on vient de parler (N°. 8.) une boëte X, en forme de petite tour quarrée, large d'environ 7 ou 8 pouces, & haut de 10. Le côté B, qui lui sert de porte, est tourné vers le devant de la machine. Le derriere de cette boëte a vers le bas une ouverture quarrée N, d'environ quatre pouces, laquelle peut se fermer par une petite planche I qui glisse entre ces deux regles.

10. Au-dessus de cette ouverture quarrée, il y a une fente parallele à l'horison, & qui tient toute la largeur de la boëte. Par cette fente on fait entrer dans la boëte un petit miroir, qui des deux côtés glisse entre deux regles, placées de maniere que la glace du miroir, qui est tournée vers la porte B, fasse avec l'horison un angle de cent douze dégrés & demi.

11. Ce miroir, sur le milieu du côté qui reste hors de la boëte, a une petite platine de fer qui tient lieu de base à une petite vis, laquelle avance & sert à arrêter le miroir dans l'endroit où on le voit en H. Pour le fixer ainsi,

on fait passer la vis dans un petit trou qu'on fait dans la planche dont il est parlé (N°. 8.) & par une fente qu'on fait pour cet effet dans la planche qui est au-dessous de celle-là, & dont on a parlé (même N°.), ce miroir se tourne verticalement de tous côtés, & on l'arrête par le moyen d'un écrou R. Quand on ôte le miroir de cette situation, la fente dont on vient de parler se ferme par une petite planche qui glisse entre deux petites regles au-dedans de la machine. Quand à la fente dont il est parlé (N°. 10.), elle se ferme en partie par la Planche I, quand on ouvre l'ouverture N, & les deux bouts qui restent ouverts se ferment par de petites regles.

12. A un des côtés de la boëte on fait glisser une regle dans deux petits fers, pareils à ceux qui sont (N°. 7.), au derriere de la machine. Cette regle excéde de quelques pouces le derriere de la boëte, & à son extrêmité elle a un trou par où l'on fait passer la vis du miroir dont on vient de parler, de sorte qu'on peut incliner ce miroir sous toutes sortes d'angles au-devant de l'ouverture N.

13. Outre ce premier miroir il y en a un autre marqué L. Il est plus petit & attaché, vers son milieu, à une latte qui passe par le milieu du haut de la boëte. Cette latte peut s'arrêter à vis : elle sert à élever ou à abaisser le miroir qui lui est attaché, de maniere à pouvoir être fixé à toutes sortes d'inclinaisons.

REMARQUE.

Ceux qui craignent que les tuyaux dont il est parlé (N°. 6.) ne suffisent point pour donner de l'air à la machine, pourront mettre sous le siege un petit soufflet, qu'on fera agir par le moyen du pied. De cette maniere on renouvellera continuellement l'air de la machine, le

soufflet chassant celui qui y est, & obligeant ainsi celui de dehors à entrer par ces tuyaux.

III.

Usage de la machine pour représenter les objets dans leur disposition naturelle.

14. Lorsqu'on veut représenter quelque objet par le moyen de cette machine, il faut étendre une feuille de papier sur la table, ou bien (ce qui est encore mieux) on étend le papier sur une autre planche en sorte qu'il déborde, & l'on enferme cette planche ainsi recouverte de papier, dans un cadre ou bordure, en sorte qu'elle y soit fixée par le moyen de deux regles faites en forme de queue d'aronde.

15. On met dans le cylindre C (8) qui tourne à vis dans le haut de la machine, un verre convexe dont le foyer est à une distance à peu près égale à la hauteur de la machine au-dessus de la table. On ouvre par derriere la boëte qui est au-dessus de la machine, & on incline vers cette ouverture le miroir L, en sorte qu'il fasse avec l'horison un angle demi-droit, quand on veut représenter les objets pour le tableau perpendiculaire. Alors, si l'on ôte le miroir H & la planche F, aussi-bien que les regles DE, DE, on verra se placer sur le papier tous les objets, qui envoient sur le miroir L des rayons qui peuvent être réfléchis sur le verre convexe, lequel on éleve ou l'on abaisse par le moyen de la vis du cylindre, jusqu'à ce que les objets paroissent entierement distincts.

Quand on veut représenter ces mêmes objets pour le tableau incliné, on doit donner au miroir la moitié de l'inclinaison qu'on veut donner au tableau.

le dessus de la machine, après une double réfléxion, paroisse vertical dans le premier miroir.

20. Pour le tableau incliné, il faut que le miroir L fasse avec l'horison un angle égal à la moitié de l'angle de l'inclinaison du tableau, moins le quart d'un angle droit. On trouve cet angle avec assez de précision, pour la pratique, en inclinant le miroir L jusqu'à ce que l'apparence du dessus de la machine, après une double réfléxion, paroisse dans l'autre miroir sous un angle avec l'horison, égal à l'inclinaison qu'on veut donner au tableau. Si l'inclinaison du tableau étoit moindre que du quart de 90 dégrés, il ne faudroit pas incliner le miroir L vers le premier, comme il a été dit (19), mais du côté opposé, en faisant l'angle de l'inclinaison au miroir, égal à la différence de l'angle de l'inclinaison du tableau au quart de 90 dégrés.

21. Quand on veut représenter les objets pour le tableau parallele, il faut mettre le miroir L dans la disposition marquée au (N°. 15.) & le miroir H dans celle qui a été dite (N°. 10.) en l'inclinant vers l'horison sous un angle demi-droit, la glace tournée vers la terre, quand on suppose le tableau au-dessous de l'œil, & vers le ciel quand on le suppose au-dessus.

22. Cette disposition de la machine peut être aussi d'usage pour les tableaux inclinés, qui font avec l'horison un angle fort petit; mais alors il faut diminuer l'inclinaison d'un des miroirs, de la moitié de l'inclinaison du tableau.

V.

Maniere de représenter tour à tour, avec la chambre obscure, les objets qui sont aux environs d'une campagne, ou d'un jardin au milieu duquel on a placé la machine, & de faire paroître ces objets redressés devant celui qui est assis dans la machine.

23. Il faut tourner le dos de la machine vers le soleil, parce que les objets qui sont derriere la machine se représentant (N°. 15.) par une seule réflexion, leur apparence sera toujours plus claire, quoiqu'ils soient dans l'ombre, que celle des objets placés aux autres côtés, & qui ne peuvent être vus que par une double réfléxion.

24. Les objets qui sont aux deux côtés de la machine se représentent par le miroir H, situé (N°. 11.) comme on le voit dans la figure. On couvre ce miroir d'une tour ou boëte de carton ouverte du côté des objets, comme aussi du côté de l'ouverture N de la boëte X. On doit user de cette précaution, car si on laisse le miroir entierement exposé, il réfléchira sur le miroir L les rayons de lumiere qui viennent de ce côté, lesquels entrant par le verre convexe, après avoir été réfléchis par le miroir L, affoibliront extrêmement la représentation. Les objets qui sont au-devant de la machine se représentent comme il a été dit N°. 21 & 22.

VI.

Maniere de copier des tableaux ou des estampes avec la chambre obscure.

25. Les tableaux & les tailles-douces qu'on veut imiter, s'attachent contre la planche F (figure 1.) du côté qui regarde le derriere de la machine, laquelle on tourne de façon que ces estampes soient exposées au soleil. Dans cette situation on les représente (14) comme les autres objets, avec cette seule différence qu'il faut changer le verre convexe qui est dans le cylindre C. Car si on se propose de donner à l'estampe sa véritable grandeur, il faut que la distance du foyer à ce verre soit égale à la moitié de la hauteur de la machine au-dessus de la table, c'est-à-dire, à la moitié de AC. Si on vouloit dans le dessein donner à ces mêmes figures plus de grandeur qu'elles n'en ont véritablement, il faudroit que la distance du foyer à son verre fût encore plus petite; au contraire, il faudroit qu'elle fût plus grande, si on vouloit représenter les figures plus petites qu'elles ne le sont. L'éloignement dans lequel il faut mettre les tailles-douces, se trouve en avançant ou en reculant la planche F, jusqu'à ce qu'elles paroissent distinctement dans la machine. Remarquez que quand on veut éloigner les figures au-delà du derriere de la machine, il faut les attacher contre le côté F de la planche, & la tourner en faisant passer ses lattes par les regles DE, DE, de maniere que la face F regarde l'ouverture N

VII.

De la maniere de représenter les portraits.

26. Il seroit assurément très-curieux & très-utile de pouvoir représenter les visages des hommes au naturel par le moyen de cette machine. La chose réussit fort bien en petit; & quand parmi les objets qu'on envisage ainsi tracés il se trouve quelque personne de connoissance, on la reconnoît très-distinctement, quand même l'apparence de la personne entiere n'occuperoit pas un demi pouce sur le papier. Mais il y a plus de difficultés pour réussir en grand; car quand on représente une tête dans sa grandeur naturelle, on emploie un verre, tel qu'il a été dit (*25*) pour les estampes, & l'on place le visage dans l'endroit où l'on devoit mettre la planche F (même N°. *25*). Mais ce visage qui paroît alors assez distinctement pour qu'on puisse reconnoître la personne & pour satisfaire à la vue, n'a pas d'ailleurs les traits assez marqués pour qu'ils puissent être suivis aussi exactement qu'il le faudroit pour garder la ressemblanee. La raison en est, que les traits paroissent vifs & distincts dans la chambre obscure, quand la réunion des rayons qui partent d'un même point d'un objet, se fait exactement sur le papier dans un seul point; mais le moindre éloignement, où un point est plus qu'un autre du verre convexe (quand la distance est aussi petite qu'il le faut pour représenter les objets dans leur grandeur naturelle) change tellement le lieu de cette réunion, que pour les différentes parties du visage, ces lieux différent de plus de deux pouces & demi. Ainsi il n'est pas surprenant que tous les traits ne soient pas aussi

marqués qu'on le souhaite, puisque dans toutes les distances qu'on pourra choisir, il y aura toujours beaucoup de rayons dont la réunion se fera à plus d'un pouce en deçà ou au-delà du papier. La confusion qui naît de cette diversité, pour n'être pas fort remarquable à la vue, ne laisse pas d'être nuisible & d'empêcher qu'on ne puisse attraper une exacte ressemblance. Je fais ici cette remarque, afin de donner une juste idée de la valeur de cette machine, en marquant également en quoi elle peut être réellement utile, & en quoi son utilité apparente est sujette à une erreur que l'expérience découvre plutôt que le raisonnement.

VIII.

De l'ouverture du verre convexe.

27. Dans tous les articles précédens, il ne faut pas négliger d'examiner l'ouverture qu'on doit donner au verre convexe: car quoiqu'on ne puisse pas réduire cette ouverture à une mesure fixe, il sera bon toujours de faire attention aux remarques suivantes.

1°. Qu'on peut ordinairement donner au verre la même ouverture qu'on donneroit à une lunette d'approche dont ce verre seroit l'objectif.

2°. Qu'il faut diminuer cette ouverture quand les objets sont fort éclairés, & qu'il faut au contraire l'augmenter quand ils sont exposés à un jour plus foible.

3°. Que les traits paroissent mieux marqués avec une petite ouverture qu'avec une plus grande; ainsi lorsqu'on veut dessiner, il faut donner au verre le moins d'ouverture qu'il sera possible: on observera cependant qu'il est essentiel de ne pas trop exténuer la lumiere qui n'entre que par-là dans la machine.

Il ſuit de toutes ces remarques qu'il eſt néceſſaire d'avoir pluſieurs pieces de fer blanc ou de cuivre mince qui ſoient rondes, de la grandeur du verre, & percées différement, afin de pouvoir ainſi donner au verre l'ouverture dont on a beſoin.

On pourroit encore faire différentes ouvertures dans une lame de cuivre, qu'on feroit gliſſer ſur le verre : ou ſe ſervir d'une plaque ronde qui, tournant ſur ſon centre, feroit paſſer ſucceſſivement ſur le verre des trous de différente grandeur.

I X.

Deſcription de la ſeconde machine.

28. Cette ſeconde machine eſt une eſpece de boëte, (fig. 3.) dont la largeur BD & la hauteur AB, ſont égales, chacune étant d'environ 18 pouces ; ſa largeur FB n'en a que dix : le côté EF eſt fait en talud, de ſorte que AE n'eſt environ que de ſix pouces.

29. On fait gliſſer au bas de cette boëte un cadre G, dans lequel le papier eſt attaché. (14.)

30. Dans le milieu du haut de la boëte, on fait une ouverture qui a un écrou, pour élever & abbaiſſer le cylindre dans lequel on met le verre (8).

31. Au haut de la boëte, en-dedans, ſont ſituées deux lattes HI, LM, leſquelles gliſſent dans de petits fers, pareils à ceux dont on a parlé (7). Ces lattes avancent d'environ deux pieds hors de la boëte, & leurs extrêmités I, M, ſont dans une diſtance l'une de l'autre, égale, ou un peu plus grande que n'eſt la longueur de la boëte. Elles ſervent à ſoutenir une toile peinte en noir qui eſt attachée aux trois côtés BA, AC, CD de l'ouverture de la boëte.

32. A chaque côté, au-dessous de la boëte, il y a une piece de bois semblable à celle marquée R (Figure 4.) qui sert à soutenir la boëte sur son pied, où elle est fixée par quatre chevilles de fer. Deux de ces chevilles passent de chaque côté dans le pied par les trous N, P, & dans les pieces dont je viens de parler par les trous T, V, quand on veut que le fond de la boëte soit horisontal, ou par ceux marqués T, O, quand on veut l'incliner un peu.

33. On est quelquefois obligé de mettre la boëte plus avant sur son pied, ce qui se fait en employant les trous Q & S, au lieu des trous N & P. Il arrive souvent dans ces cas-là qu'il est avantageux de pencher la boëte un peu en arriere : ce qui peut se pratiquer en faisant passer la cheville qui est en S par le trou X, lequel on perce dans une petite piece de bois qu'on attache contre la machine : on fait un trou semblable de l'autre côté.

34. Au-dessus de la machine, on fait glisser une boëte ou petite tour pareille à celle qui a été décrite (9 & 10.) mais avec cette seule différence qu'elle doit être plus petite. Au-dessus de cette petite tour Y, il y a deux petits fers Z, Z, qui servent à faire glisser une regle à laquelle on attache un miroir, comme il a été dit (12., Par ce moyen on donne à ce miroir la situation qu'il a en H, dans la Figure 1 qui représente la premiere machine.

35. La machine que l'on vient de décrire est extrêmement facile à transporter ; car alors on fait reposer la boëte BEC sur les deux traverses 2, 3, & 4, 5, qui ont chacune une échancrure en-dedans pour empêcher la boëte de glisser. Dans cette situation l'ouverture ABCD est en-haut : on met alors dans la boëte la petite tour Y avec la regle & le miroir dont il est parlé (N°. 12). On y fait entrer aussi la toile peinte en noir, après qu'on a ôté les

que ce puisse être) on fait entrer le miroir concave dans la construction de la machine. 2°. Lorsqu'on emploie plus de deux miroirs plans, les rayons, après une triple réfléxion, sont trop foibles pour bien représenter les objets; & même il est nécessaire, si l'on se sert de deux miroirs, qu'ils soient extrêmement polis. 3°. On ne doit point faire entrer les miroirs dans la machine, car dans un lieu si étroit l'humidité de la respiration les obscurciroit : ce qui n'arrive pas au verre convexe, parce qu'il est renfermé dans un tuyau.

X I.

Autre chambre obscure plus portative que les précédentes.

37. Faites une caisse de bois, large d'un pied & demi, longue de deux pieds & quelques pouces, & haute d'environ un pied & dix pouces, ou même de deux pieds.

Construisez le derriere B C en talud; le devant ne doit être fermé que par un rideau de bonne étoffe noire & capable d'empêcher la lumiere de pénétrer dans la boëte. Pour attacher commodément ce rideau, on ajoutera sur le devant de la boëte une planche coupée en demi-cercle, dont le rayon sera d'un pied, & dont le diametre sera attaché par des charnieres à la planche qui forme le dessus, & l'on ajustera le rideau tout-au-tour du demi-cercle, tel que la figure le représente.

On fera dans le dessus de la boëte, un peu sur le derriere, une ouverture dans laquelle on insinuera un tuyau de lunette DE, garni dans le haut D d'un verre convexe des deux côtés, & qui fasse partie d'une grande sphere, tel que les verres de lunettes propres pour les vieillards.

On fixera à chaque côté de cette ouverture D, sur le dessus de la boëte, deux montans pour soutenir un petit

miroir plan qui y ſera ſuſpendu par deux pivots, afin de pouvoir lui donner tel dégré d'inclinaiſon qu'on voudra.

La machine ainſi conſtruite ſera placée ſur une table, de façon que celui qui voudra deſſiner tourne le dos aux objets qu'il veut repréſenter. On mettra ſur le fond de la boëte (qui pourra être couverte d'un tapis de cuir, de drap, ou d'autre étoffe) une feuille de papier blanc, directement ſous le tuyau DE, qu'on élevera ou qu'on deſcendra juſqu'à ce que les objets paroiſſent bien nettement ſur le papier qui eſt au-deſſous.

Pour faire paſſer la repréſentation de ces objets par le verre convexe du tuyau, on donnera au miroir l'inclinaiſon qu'il faudra, au moyen d'une ficelle attachée dans le haut de ſon cadre, qui paſſant par une petite ouverture faite au haut de la boëte F, pourra être tirée plus ou moins par celui qui a la tête dans la boëte pour deſſiner les objets. Quand ce miroir ſera incliné à ſon gré, il arrêtera la ficelle à quelque petit clou ou crochet fiché à un des côtés intérieurs de la machine.

Quand les objets ſe repréſenteront nettement ſur le papier, il n'y aura qu'à ſuivre tous les traits avec une plume ou un crayon : ſi c'eſt du vélin, une pointe d'argent ou de laiton ſuffit.

Si l'on veut deſſiner quelque eſtampe, il faut la placer vis-à-vis le devant du miroir, de façon qu'elle ſoit expoſée au ſoleil ou à la lumiere, afin qu'elle y repréſente tous ſes traits qui ſeront réfléchis dans la boëte, par le moyen du verre convexe renfermé dans le cylindre D E.

On peut par ce moyen deſſiner les portraits d'un homme, d'une femme, &c. mais ſeulement en petit, car il ſeroit très-difficile de réuſſir en grand pour les raiſons rapportées ci-deſſus (26).

Il faut, autant que faire se pourra, que les objets soient éclairés du soleil ou de la lumiere d'une lampe à grosse mêche : ils en paroissent mieux sur le papier.

L'ouverture du verre convexe ne doit point être la même, pour les raisons rapportés au N°. 27, auquel nous renvoyons le Lecteur.

Pour rendre cette machine plus portative, il faut lui donner la forme d'un grand livre, & attacher les côtés les uns aux autres par des charnieres & des crochets, afin de pouvoir les coucher les uns sur les autres, & les plier de maniere que le côté F, opposé au côté E, se puisse coucher sur le fond M, puis le côté E sur celui marqué F. Pliant ensuite le demi-rond L sur le dessus D de la boëte, après en avoir ôté les montans, le miroir & le tuyau, on couchera l'un & l'autre sur le côté E. Et comme le dessus D doit être attaché avec des charnieres au derriere de la boëte B C, ce derriere se couchera en même-tems sur L & D, & formera la couverture du livre, qu'on peut faire de façon à y pouvoir mettre aussi le miroir, les montans qui le soutiennent, & le tuyau qui porte le verre convexe. On mettra deux crochets en I & en H, aussi-bien qu'au côté opposé, pour tenir le livre fermé.

FIN

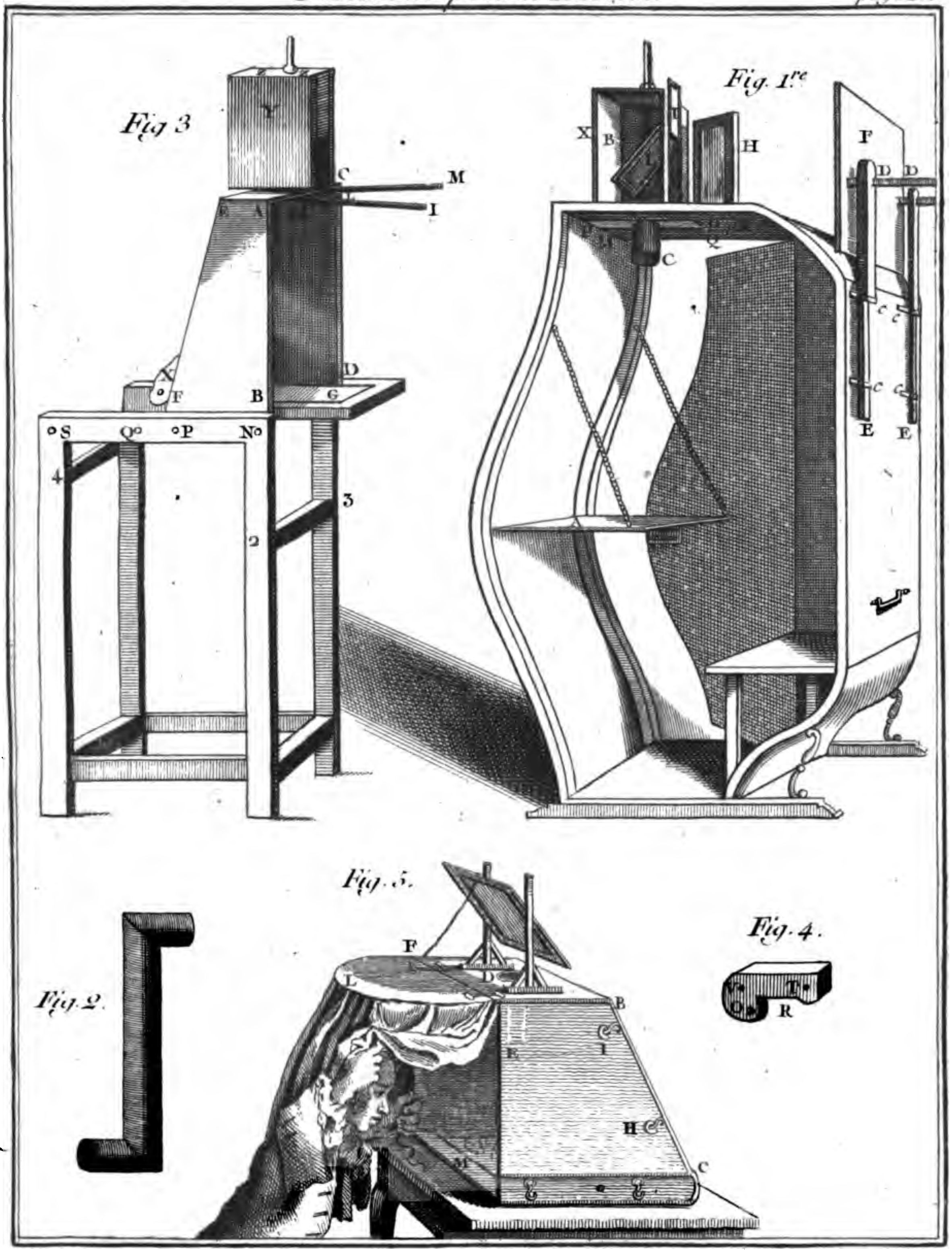


Fig 3
Fig. 1re
Fig. 5.
Fig. 4.
Fig. 2.

TABLE DES CHAPITRES CONTENUS DANS CET OUVRAGE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Structure du Corps Humain. Page 1
De l'Ostéologie, ou de la connoissance des Os. 3
Des Muscles & de leur usage. 5
Des principaux mouvemens du corps humain. 12

CHAPITRE II.

Des regles de la proportion du corps humain. 15
Proportions suivant Vitruve. 16
Proportions suivant Albert Durer. 17
Mesure des petits enfans selon Albert Durer. 19
Proportions suivant Philander. 20
Proportions de Pomponius Gauricas. 21
Proportions suivant Daniel Barbaro. 22
Proportions de l'homme suivant Jean-Paul Lomasse. 24
Proportions suivant M. de Piles. 25
Proportions rapportées par Felibien. 27
Proportions généralement suivies aujourd'hui. Ibid.
Observations générales sur les différentes parties du corps humain. 30
Remarques sur les proportions données dans ce Chapitre. 33

CHAPITRE III.

De l'étude du Dessein. 35
Des dispositions nécessaires pour le Dessein. Ibid.
De la maniere d'étudier le Dessein. 38
De quelle conséquence il est de finir ses desseins. 42
Pratiques pour profiter de ses études. 46
De l'étude d'après le modele. 48
De la correction de la nature. 52

CHAPITRE IV.

De la pratique du Dessein. 54
Du papier propre à dessiner. Ibid.
Maniere de dessiner au crayon. 55

Ce qu'on entend par esquisser. Page 57
Maniere de s'accoutumer à dessiner avec justesse. 59
Par où l'on doit commencer ses études. 60
Qu'il vaut mieux dessiner d'abord en grand. 61
Des différentes manieres d'ombrer un dessein. 62
Maniere d'ombrer en hachant avec le crayon. 63
Maniere de dessiner en grainant. 64
Maniere d'ombrer en estompant. 65
Maniere de contre-épreuver les desseins au crayon. 67
Dessiner sur le papier de couleur. 68
Du Lavis. 69
Des desseins à la plume. 73

CHAPITRE V.

Des principales Statues Antiques qui se voyent à Rome & en d'autres endroits de l'Italie. 75
Hercule de Farnese. 77
La Venus dite de Medicis. 80
L'Apollon du Vatican. 82
Antinoüs ou le Lantin. 83
Laocoon. 85
Le Gladiateur. 87
Le Faune qui tient Bacchus enfant, entre ses bras. 89
Le petit Faune Fluteur. 90
Mirmille, ou le Gladiateur mourant. 92
Apollon jouant de la flute à sept tuyaux. Ibid.
L'Hermaphrodite. Ibid.
Satyre Antique. 93
L'Egyptien, figure Antique. Ibid.
Le Nil. 94
Le petit Cheval écorché. Ibid.

CHAPITRE VI.

De l'ordre qu'on doit tenir dans l'étude du dessein, & de ses différentes parties. 97
De la justesse des yeux, & de la facilité de la main. Ibid.
De l'étude de la Géométrie & de la Perspective. 98
De l'étude de l'Anatomie, & des proportions. 99
De l'étude de l'Antique. 100
De l'intelligence du clair-obscur. 102
Nécessité des modeles en relief. 104
Du Coloris. 107
Maniere dont on doit caractériser ce que l'on dessine. 109
Des Draperies. 111
De l'étude des animaux. 112
De l'étude du Paysage. 113

PRIVILEGE DU ROI.

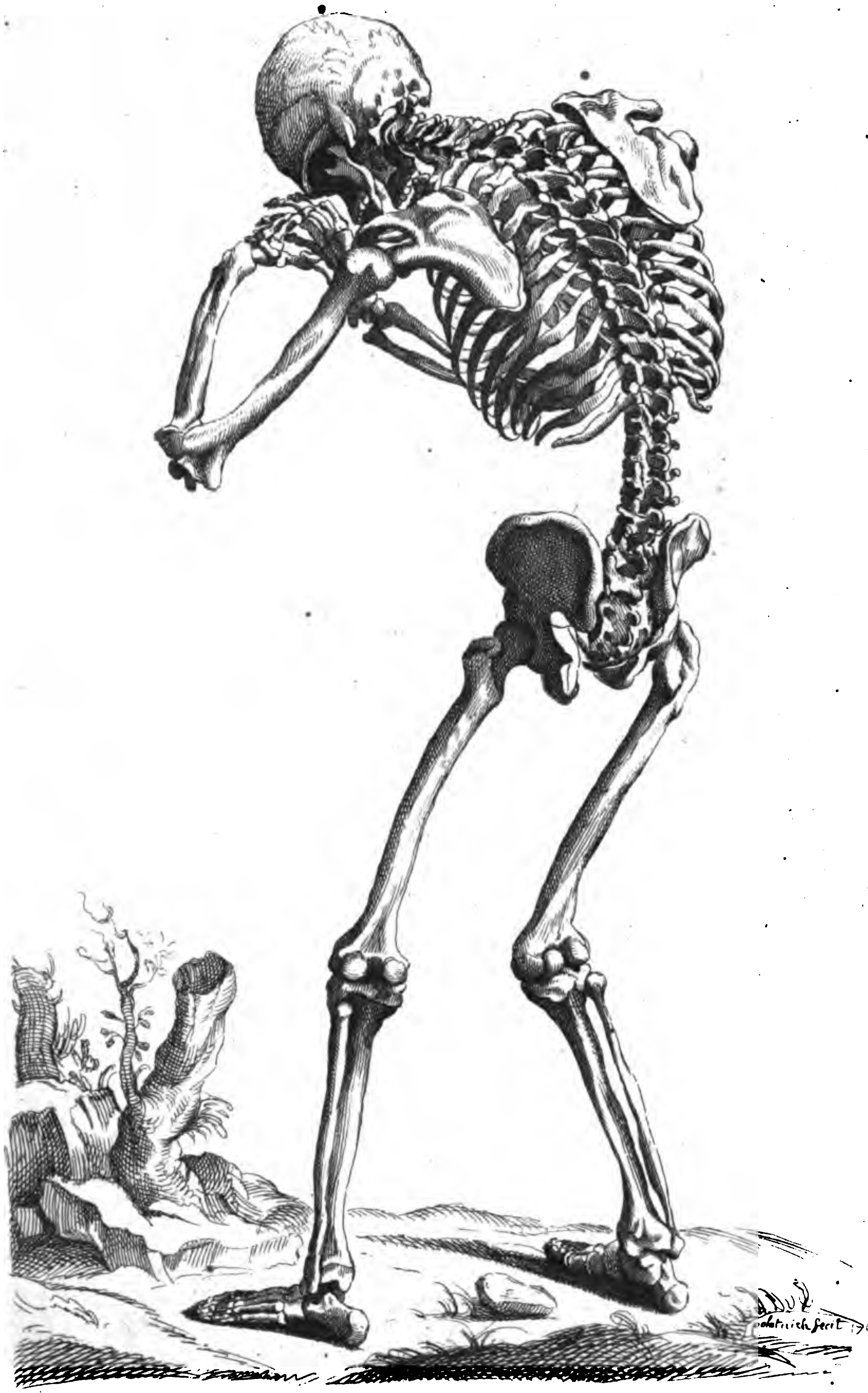
LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : à nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé CHARLES-ANTOINE JOMBERT, Imprimeur à Paris, nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & réimprimer des Ouvrages qui ont pour titre : METHODE POUR APPRENDRE LE DESSEIN, avec figures ; *Dictionnaire portatif des Théâtres*, par M. de Leris ; *Traité Historique & Moral du Blason ; Observations sur les Antiquités d'Herculanum ; Nouveau Traité du Nivellement* ; par M. le Fevre ; *Relation du siége de Grave ; l'Art de Peinture, & Traité pratique de Peinture, & autres petits Ouvrages sur le même Art*, par M. de Piles ; *Secrets concernant les Arts & Métiers, avec le Teinturier parfait* ; s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de privilege pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces présentes, de faire imprimer lesdits Ouvrages, autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes, de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire lesdits Ouvrages, ni d'en faire aucuns extraits, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui ; à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts : à la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le registre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression de ces Livres sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, suivant la feuille imprimée & attachée pour modéle sous le contre-scel des présentes ; que l'impétrant se conformera en tout aux réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; & qu'avant de les exposer en vente, les manuscrits ou imprimés qui auront servi de copie à l'impression desdits Ouvrages, seront remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le S. DE LAMOIGNON, & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires de chacun dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier le S. DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le S. DE MACHAULT, Commandeur de nos ordres ; le tout à peine de nullité desdites Présentes : du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayans cause pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie desdites Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin desdits Ouvrages, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de haro, Charte normande, & Lettres à ce contraires ; car tel est notre plaisir. DONNÉ à Versailles le quatriéme jour de Mars, l'an de grace mil sept cent cinquante-quatre, & de notre regne le trente-neuviéme. Par le Roi en son Conseil,

PERRIN.

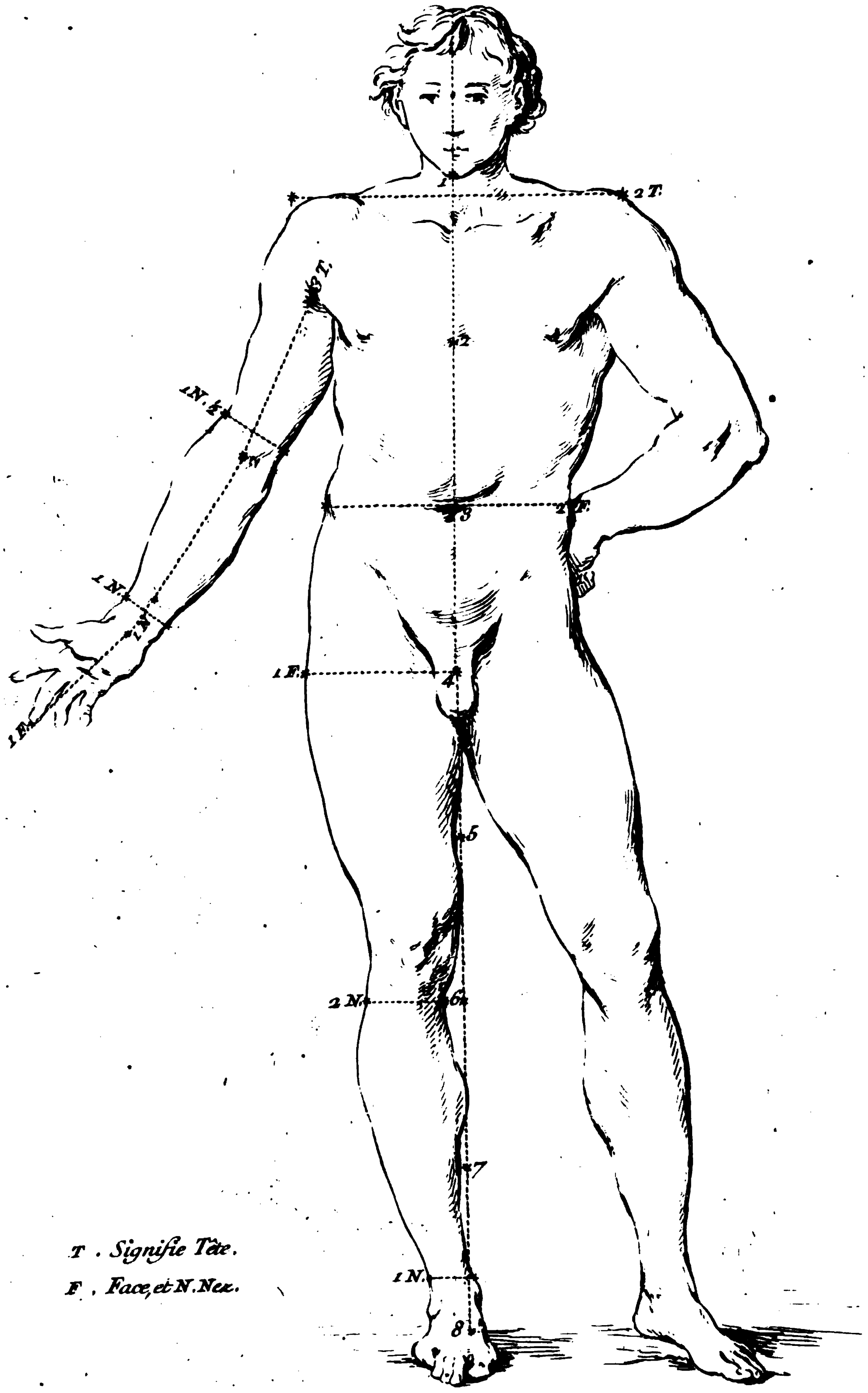
Registré sur le Registre XIII. de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 301. fol. 340. conformément aux anciens Réglemens, confirmés par celui du 28 Février 1723. A Paris, le 8 Mars 1754.

B. BRUNET, Adjoint.

Pl. 2.



Le Titien del.



T . Signifie Tête.
F . Face, et N. Nez.

Tête vûe en face

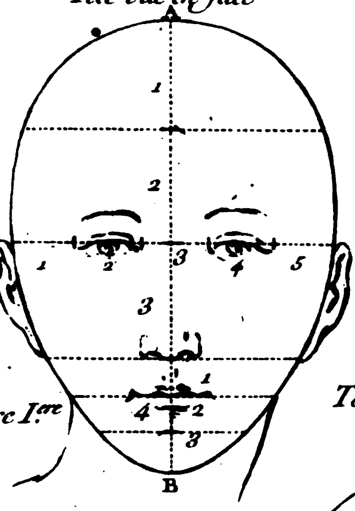


Figure Ire

Tête vûe de profil

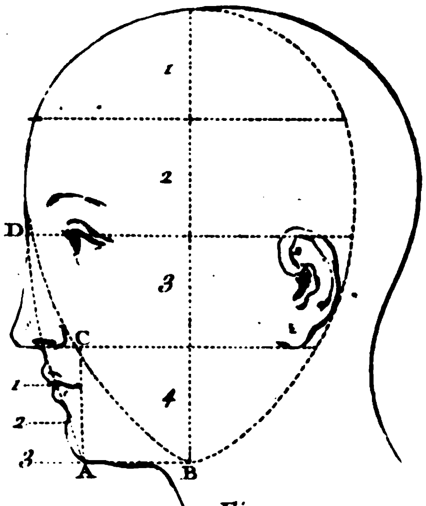


Fig. 2.

Tête vûe de trois quart et en dessous

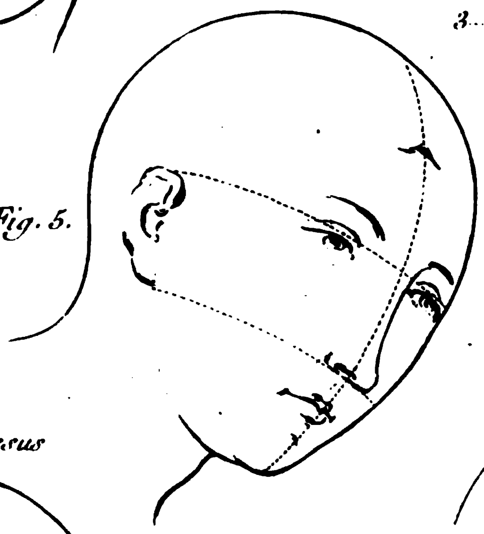


Fig. 5.

Tête vûe en dessous

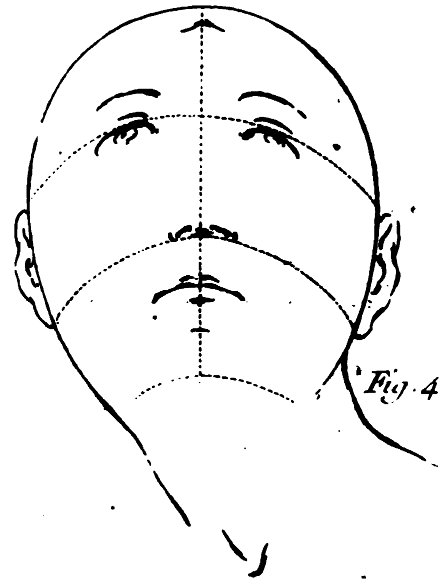


Fig. 4

Tête vûe en dessus

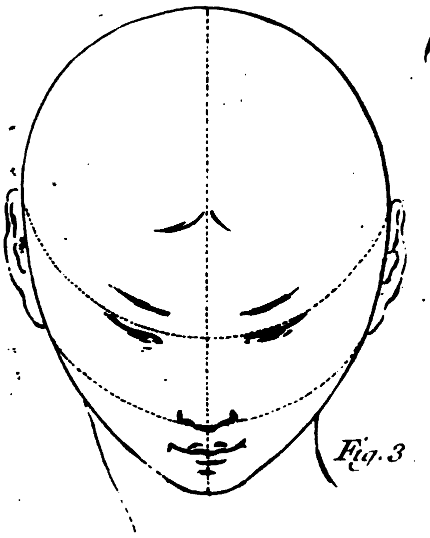


Fig. 3

Figure 1ere

Figure 3.

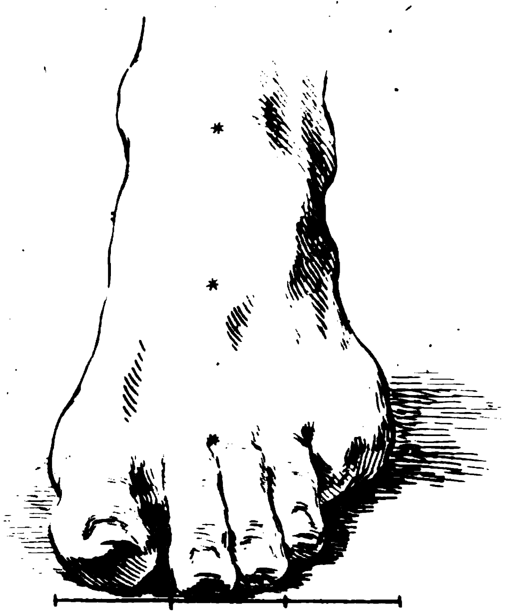
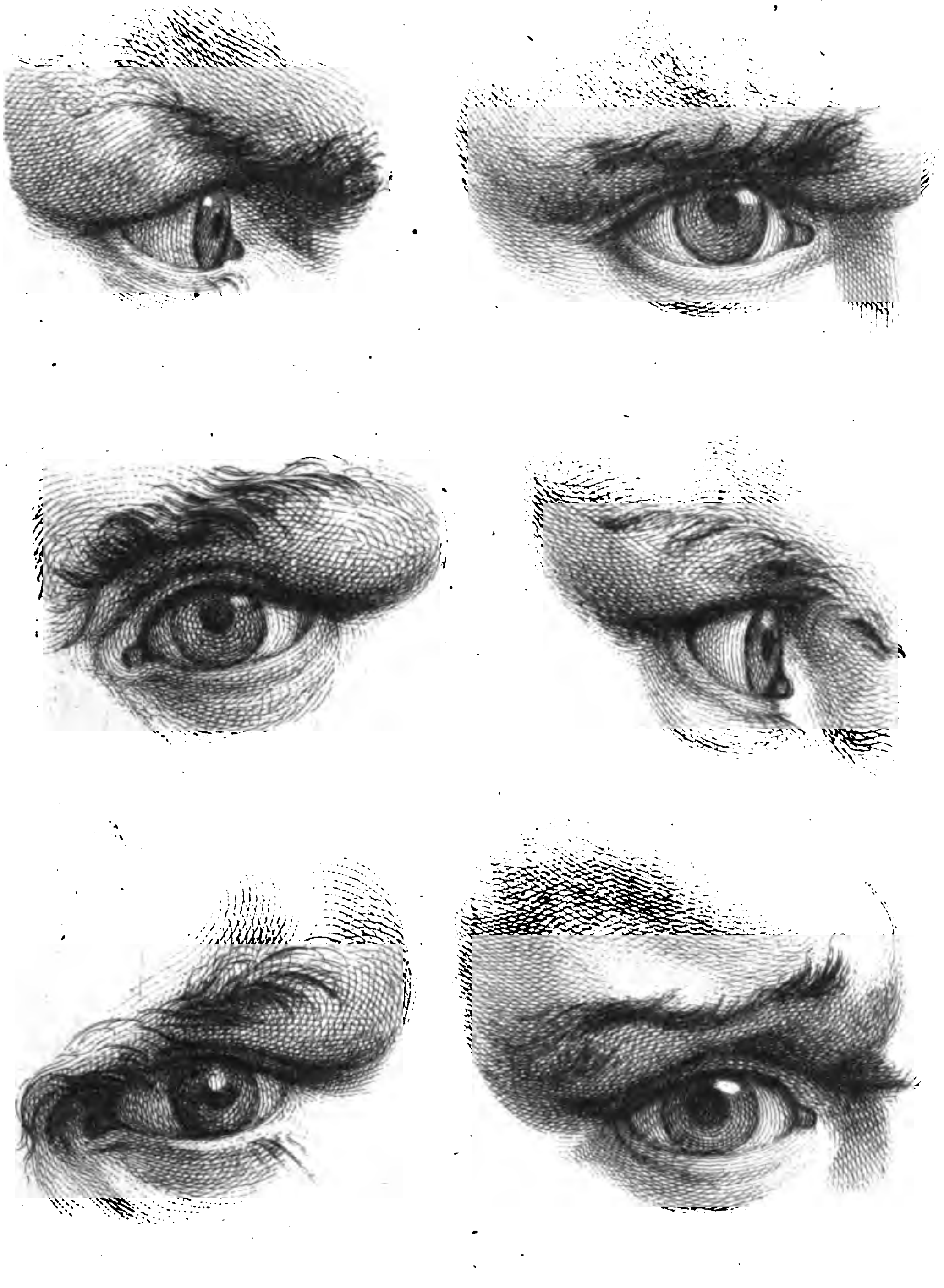


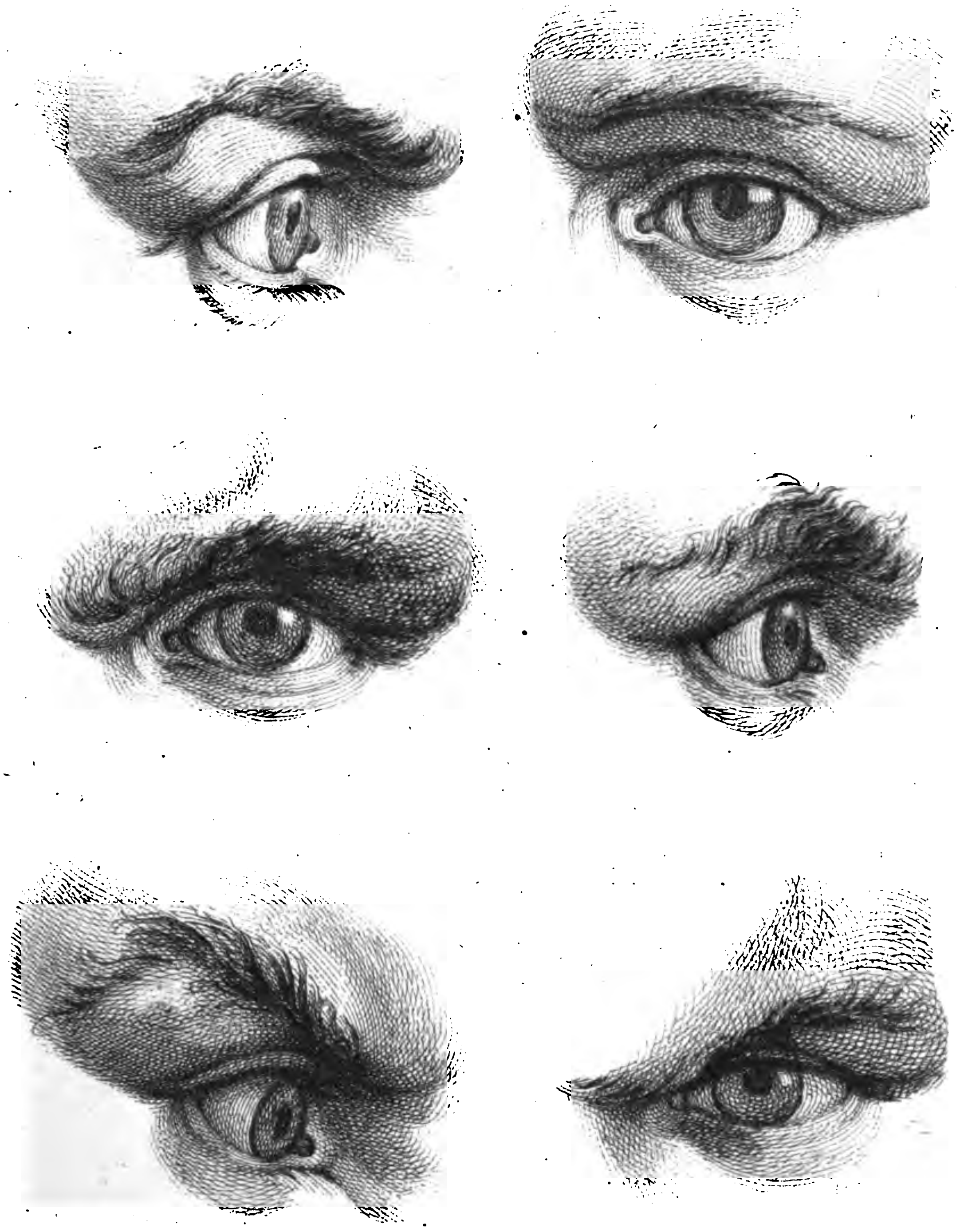
Figure 2.

Pl.10.



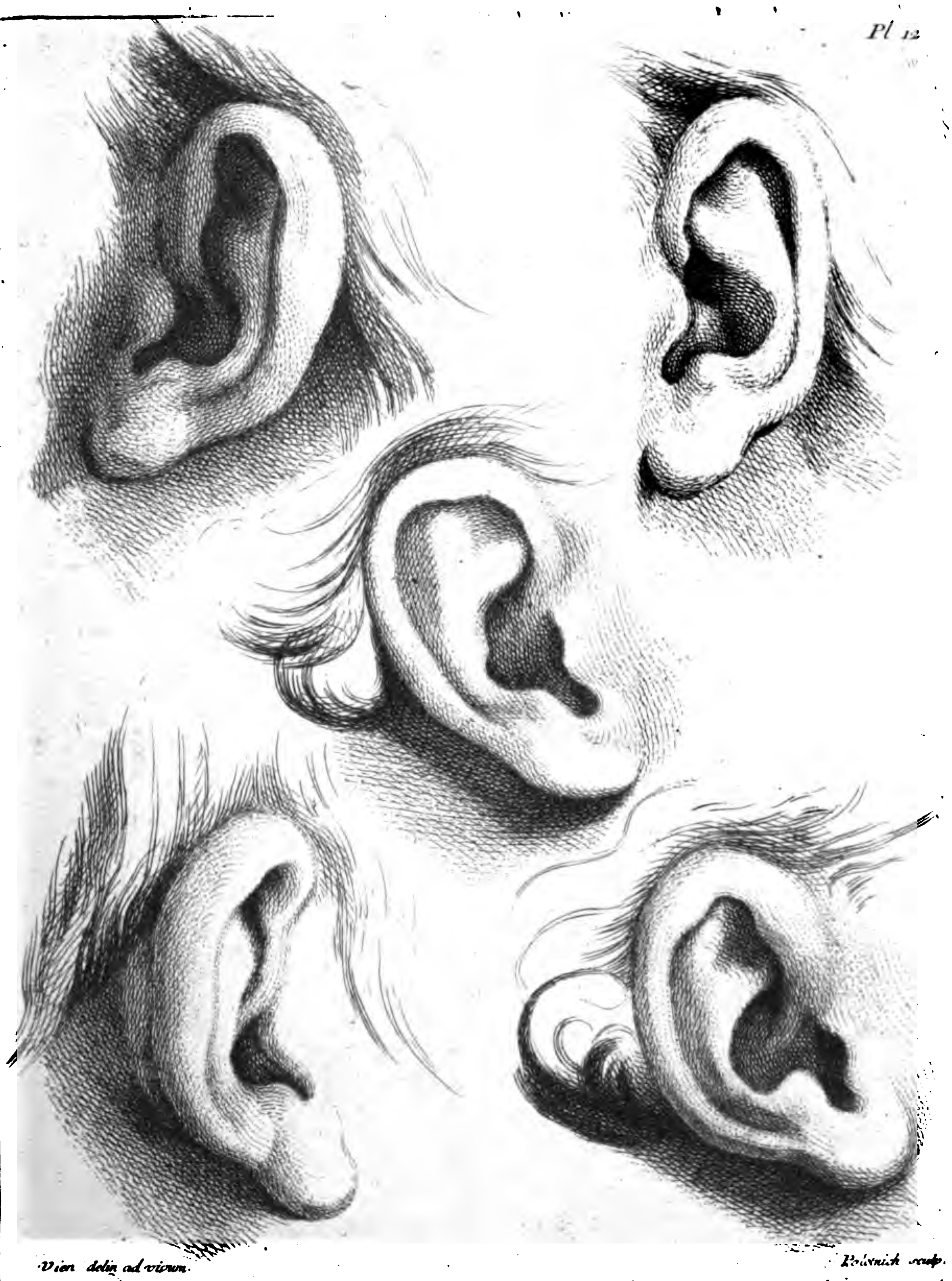
Car. Le Brun delin *Poletnich sculp.*

Pl II.



Car. Le Brun delin. Poletnich sculp.

Pl 12



Vien delin ad vivum. *Pokxnich sculp.*

Dessiné par Vien d'après le Dominiquin

Poletnich sculp.

Dessiné par Vien d'après Raphael — Peletuich sculp

Dessiné par Vien d'après Raphael. Poletnich sculp.

Dessiné par Vien d'apres Raphael. Poletnich sculp.

Pl. 18.

Dessiné par Vien d'après Raphael.

Polanich sculp.

Pl 21

P. P. Rubens. del
C. N. Cochin filius Sc.

Raphel pinx.

C.N. Cochin P. Sculp.

Pl. 23

Raphael pinx.

C. N. Cochin P. Sculps.

Pl. 24.

Raphael pinx.

C. N. Cochin P. Sculps.

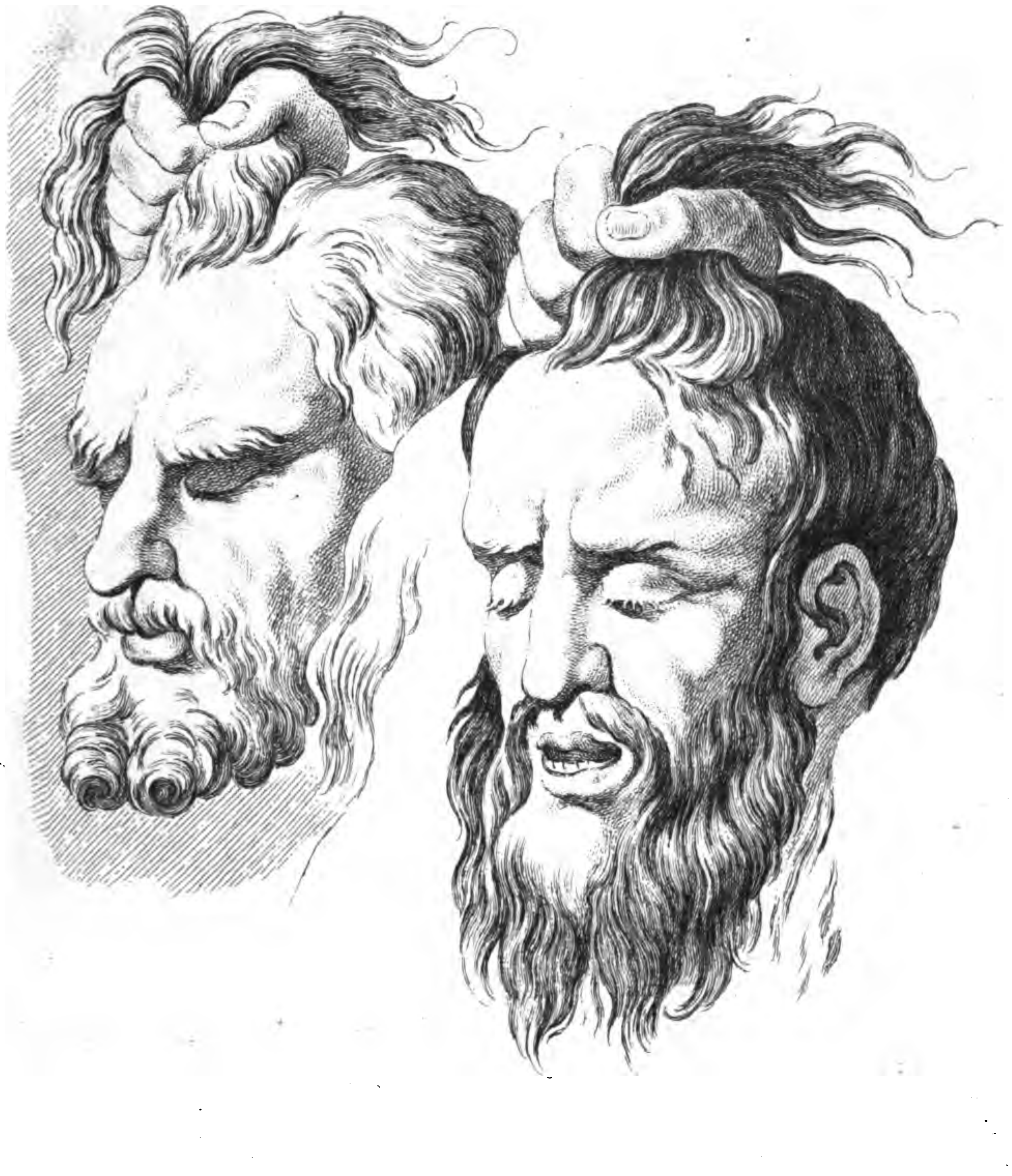
Raphael pinx. *C.N. Cochin P. Sculp.*

Raphael pinxit.

C.N. Cochin P. Sculp.

Raphael pinx. C. N. Cochin P. Sculps

Raphael pinx | *C. N. Cochin P. Sculps*



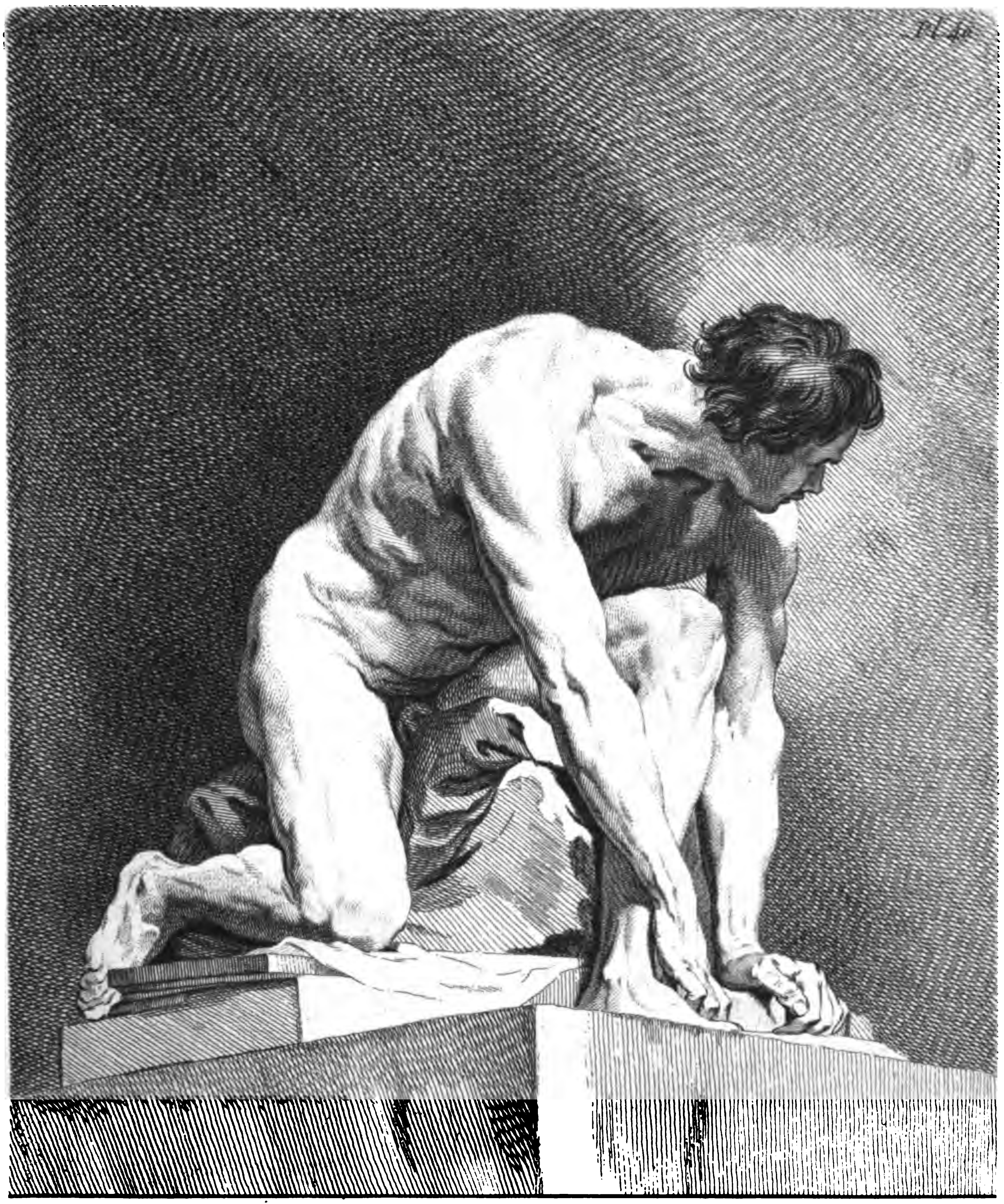
Peint par Jules Romain

C.N. Cochin P Sculp

Pl. 36.

Guido Reni pinx.

C. N. Cochin P. Sculps.

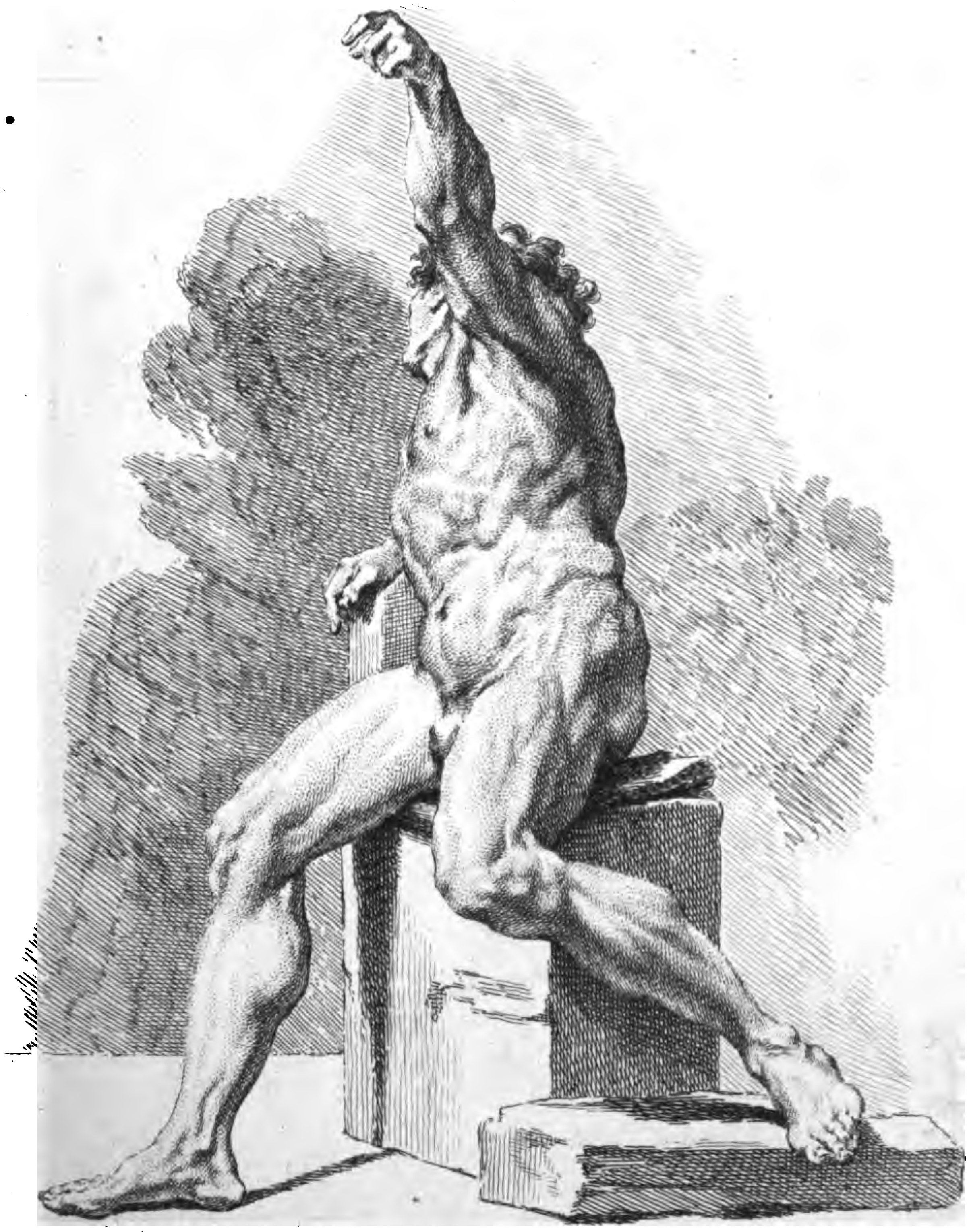


Cochin Fil. del.

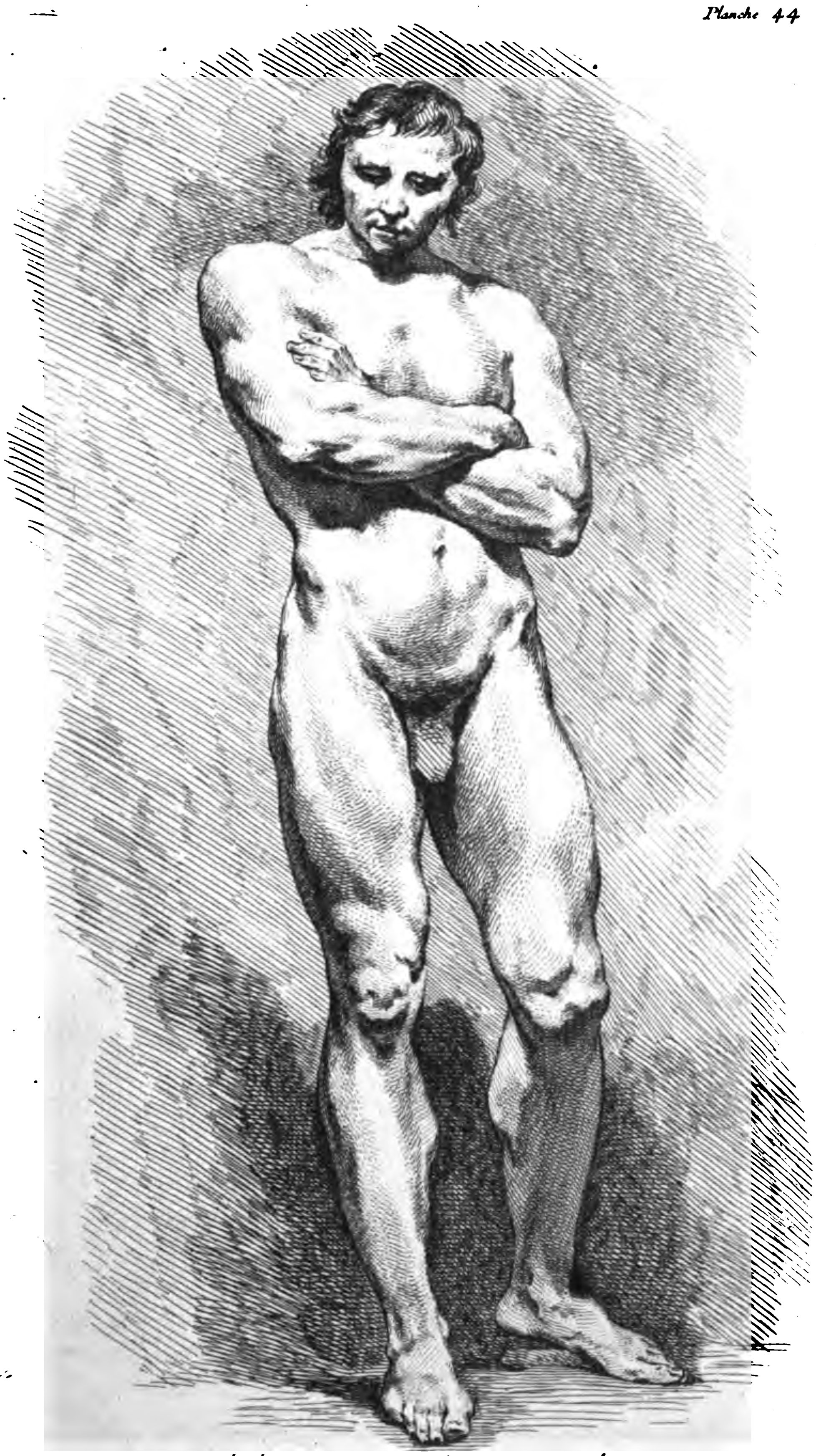
Beauvais fe

C N. Cochin P. delin et Sculpsit.

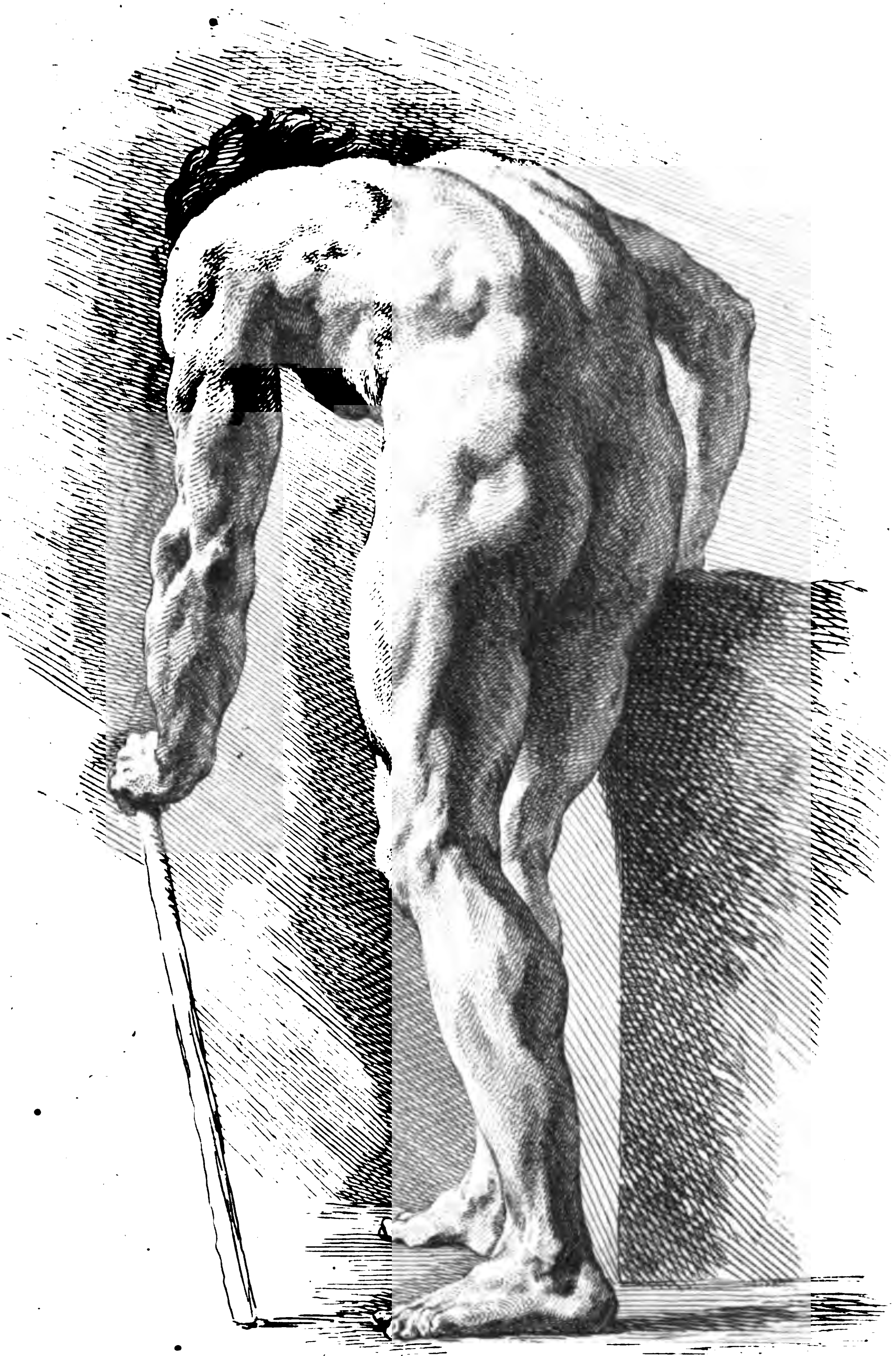
Planche 43



C.N. Cochin P. delin et Sculpsit.



Cochin filius delin et Sculpsit.



Cochin filius delin et Sculpsit.

Cochin filius delin et Sculpsit

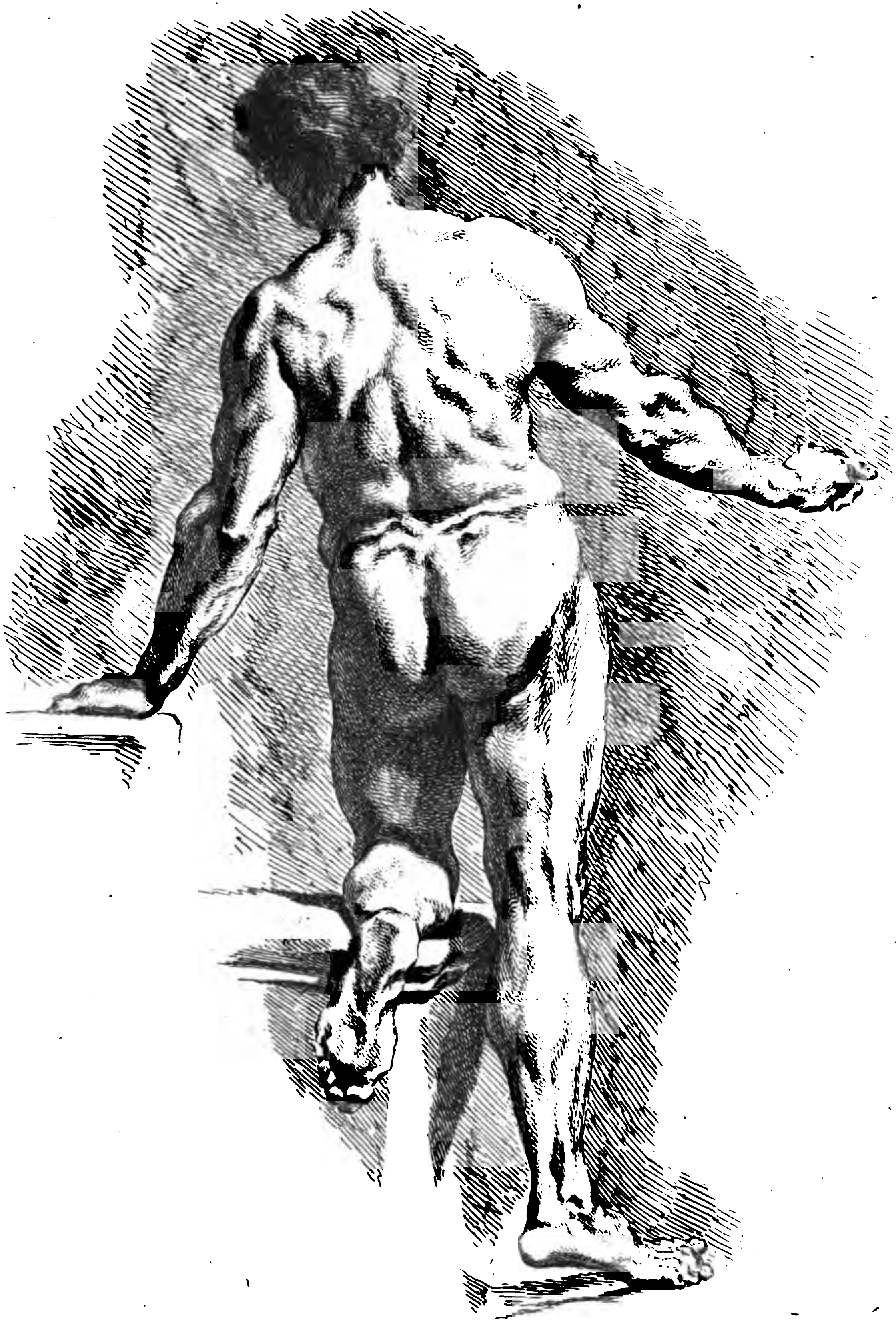
Planche 48

C.N. Cochin P. delin.

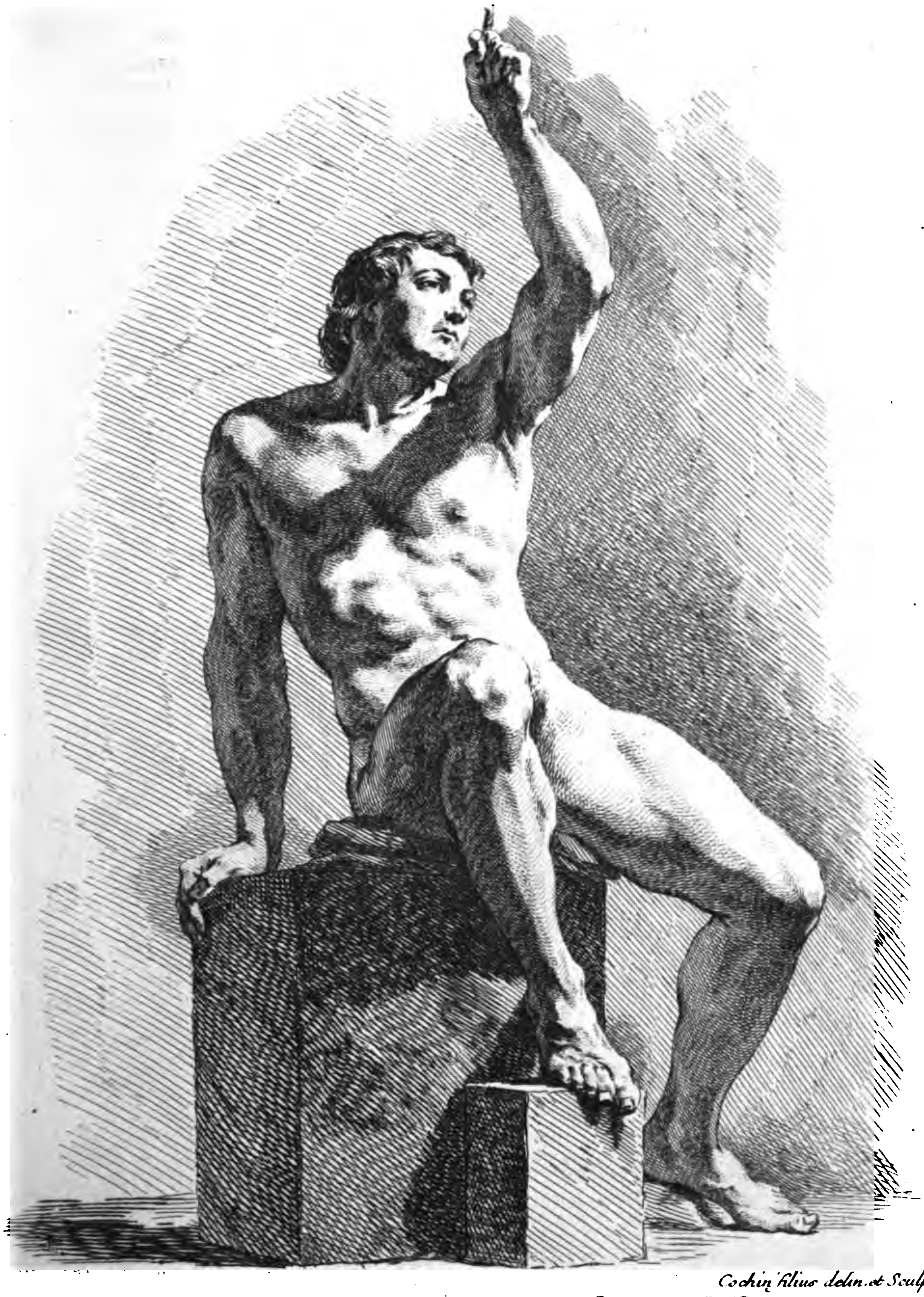
Planche 50

C N Cochin P. delin et Sculpsit.

C N Cochin P. delin et Sculpsit.

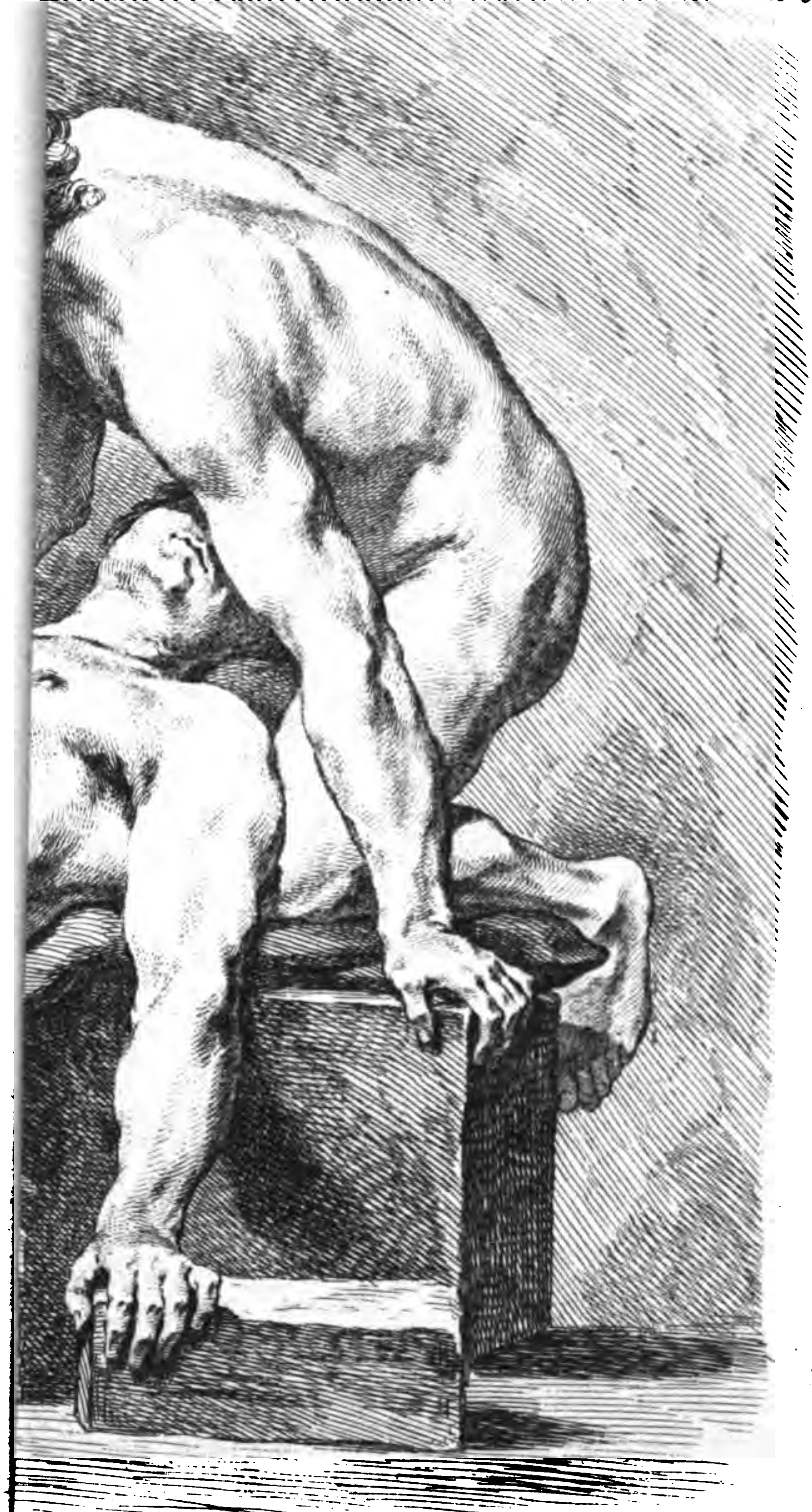


C N Cochin P. delin et Sculpsit

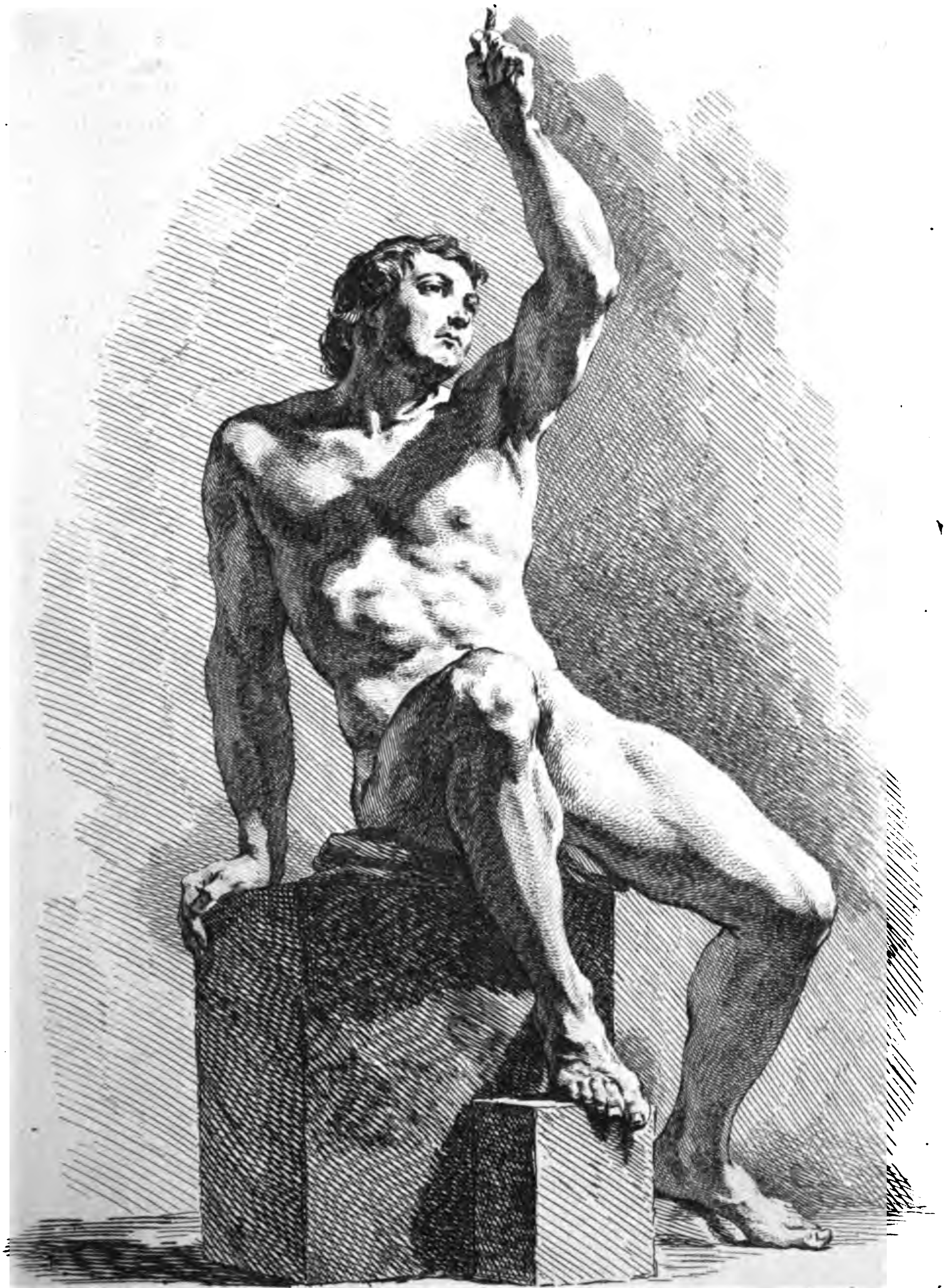


Cochin filius delin. et Sculpsit

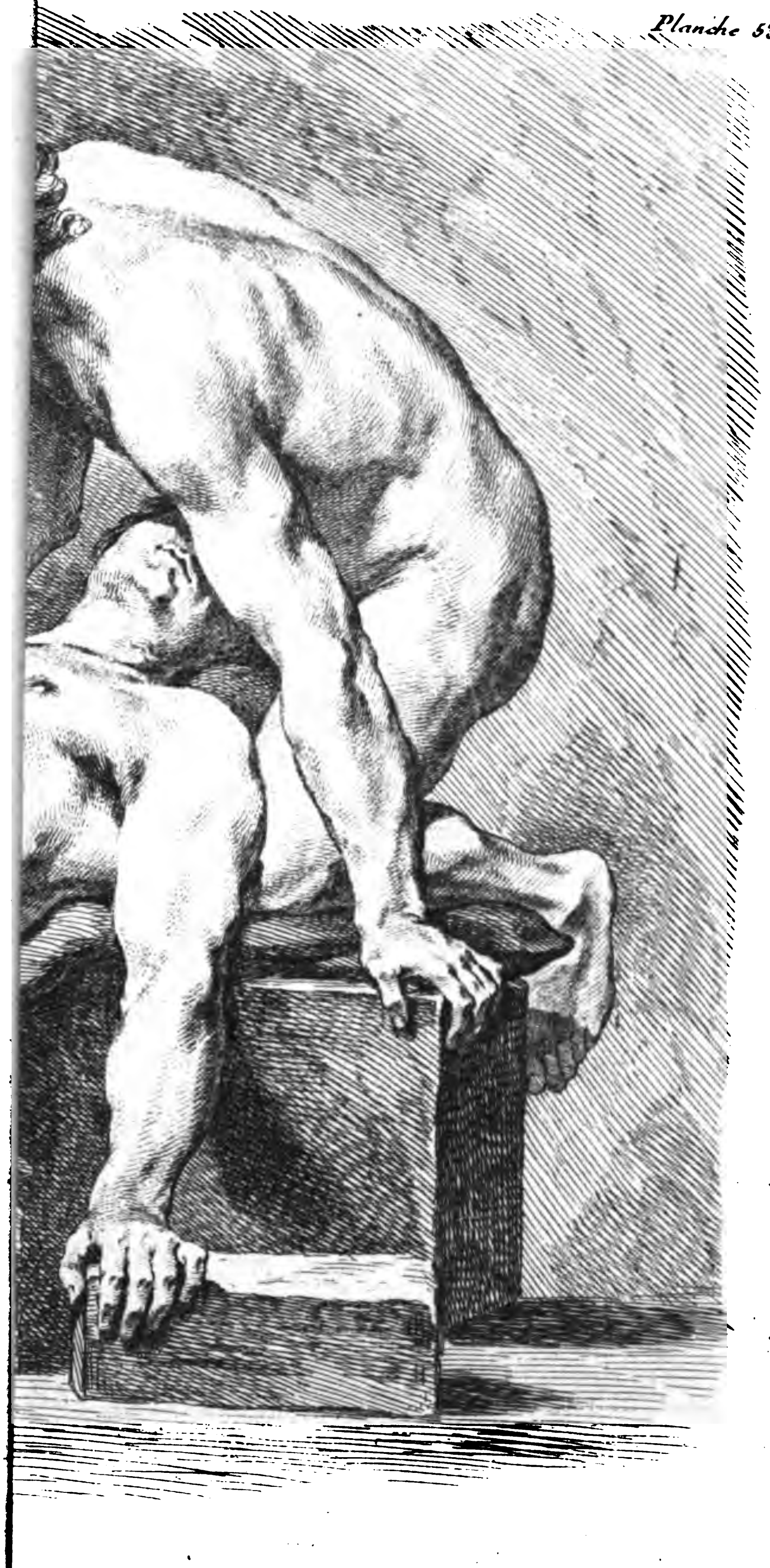
Planche 53



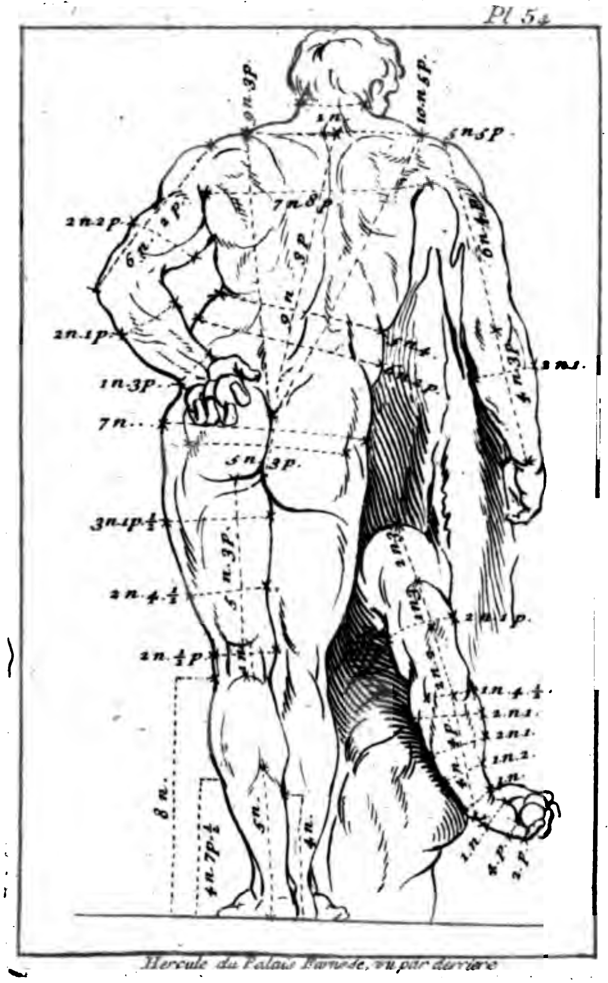
C N Cochin P. delin et Sculpsit



Cochin filius delin. et Sculpsit

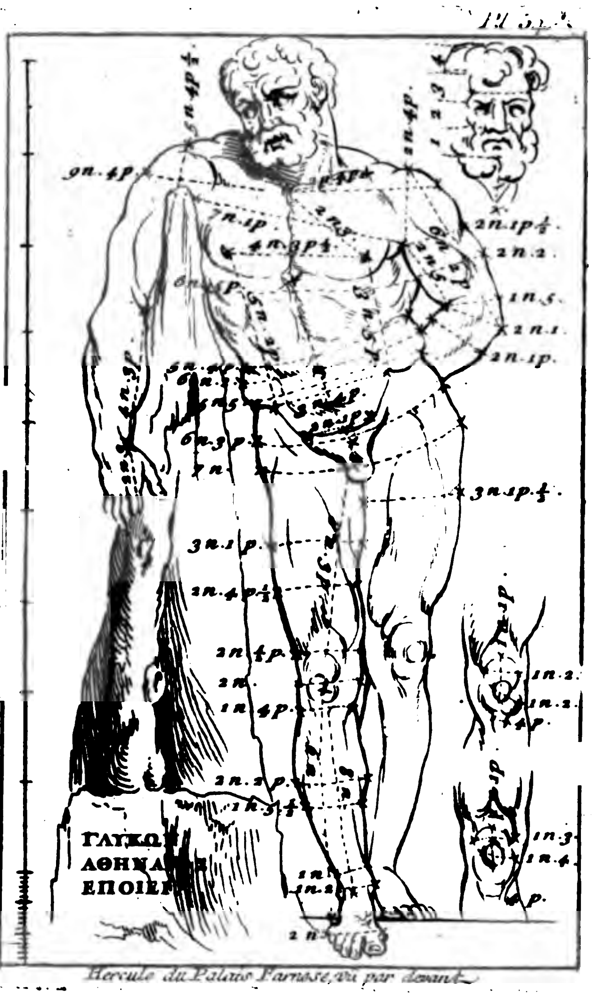


Pl. 54

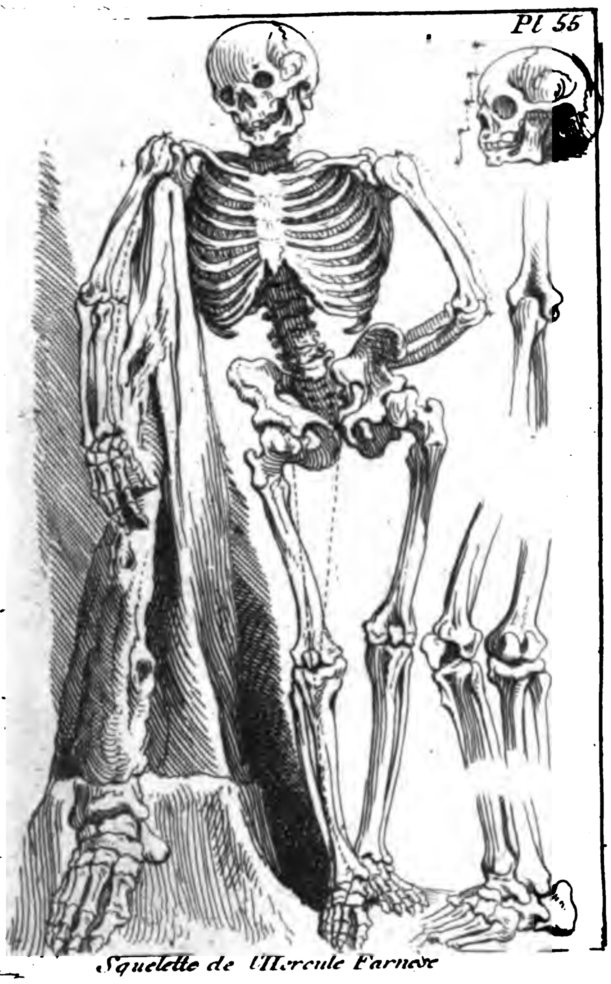


Hercule du Palais Farnese, vu par derriere

Pl. 55



Hercule du Palais Farnese, vu par devant



Squelette de l'Hercule Farnese

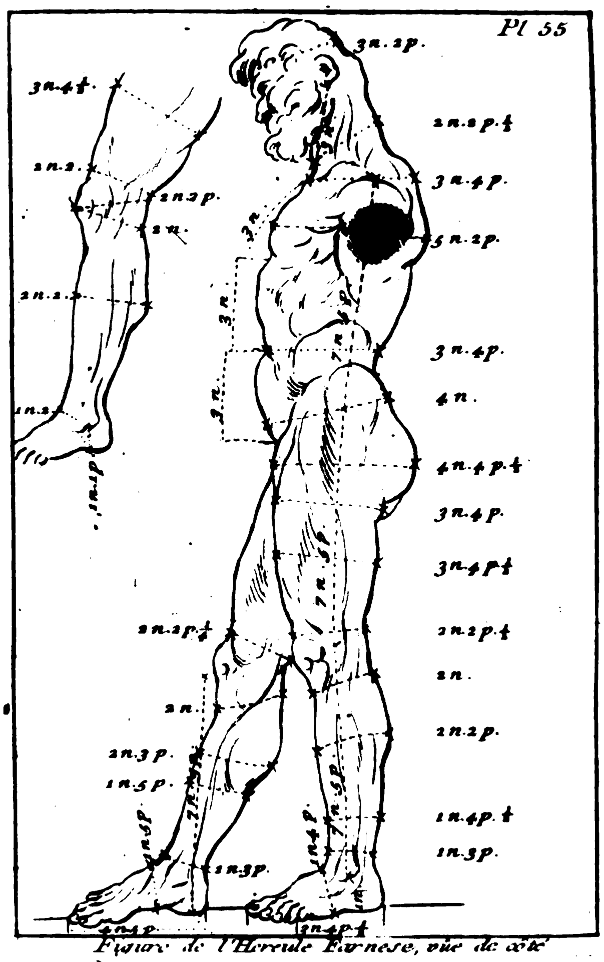
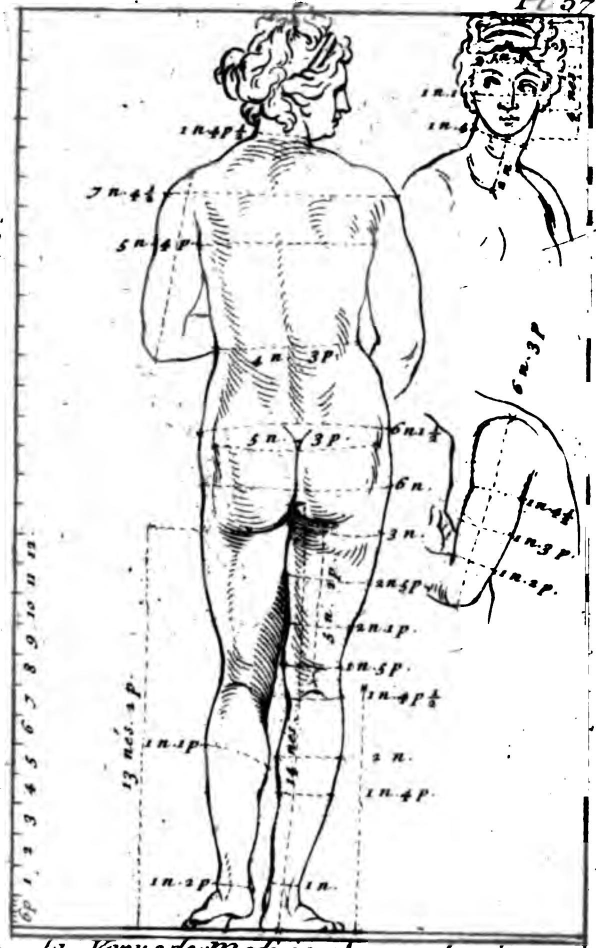


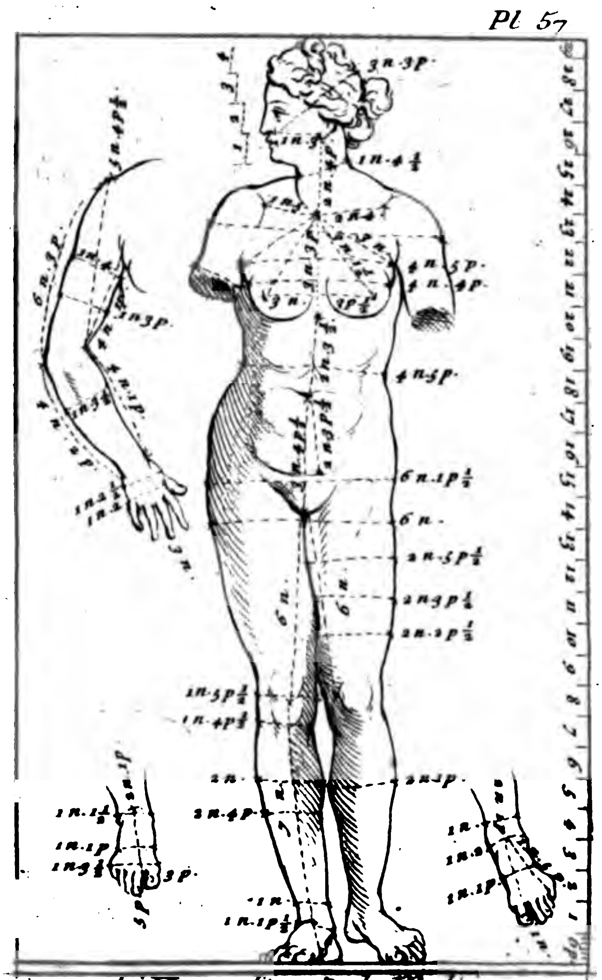
Figure de l'Hercule Farnese, vüe de côté

Pl 57



la Venus de Medicis, vüe par derriere

Pl 57

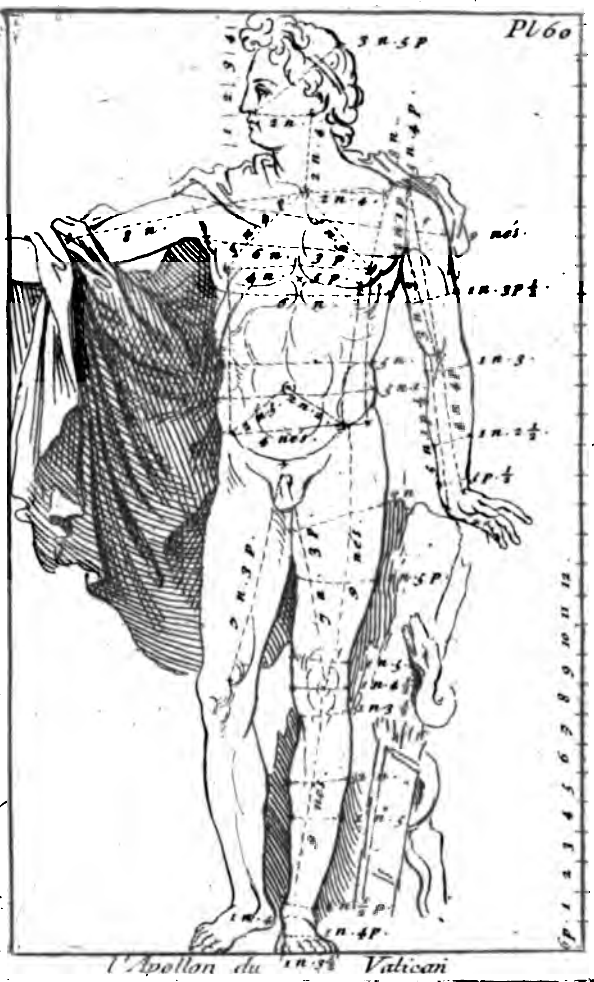


la Venus dite de Medicis

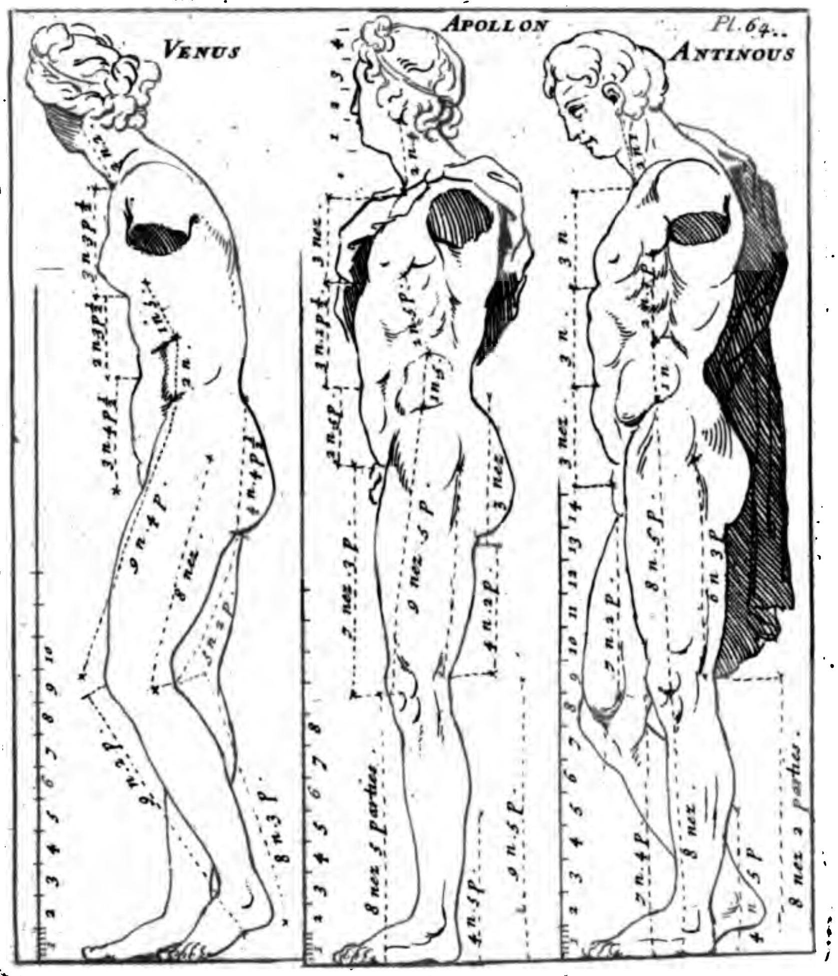
Pl 60

autre vue de l'Apollon du Vatican

Pl 60



l'Apollon du Vatican

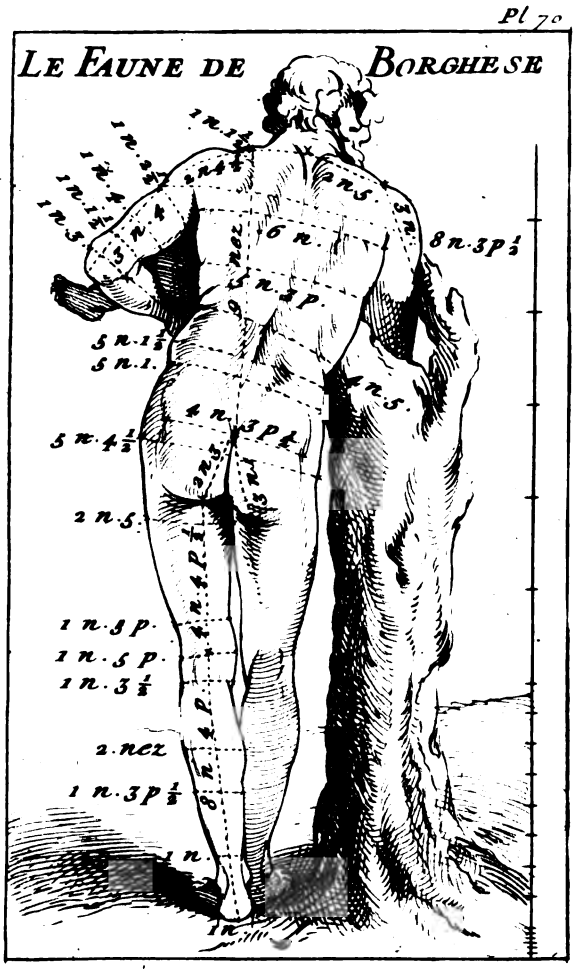


Pl. 64.
Venus
Apollon
Antinous

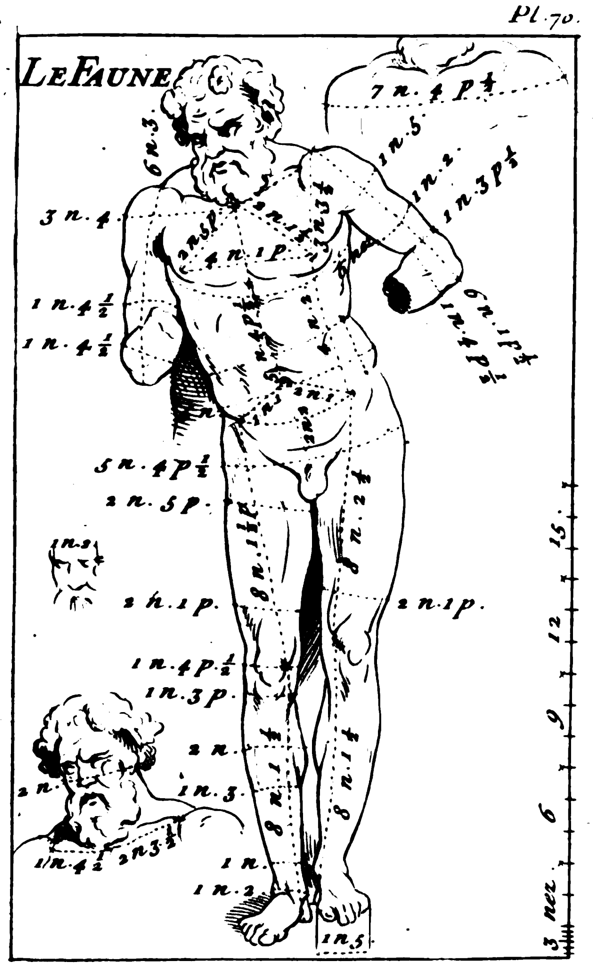
Grandeurs de nés du grand Laocoon
Grandeurs des nés du grand enfant
12 grandeurs de nez du petit enfant du Laocoon

LAOCOON.

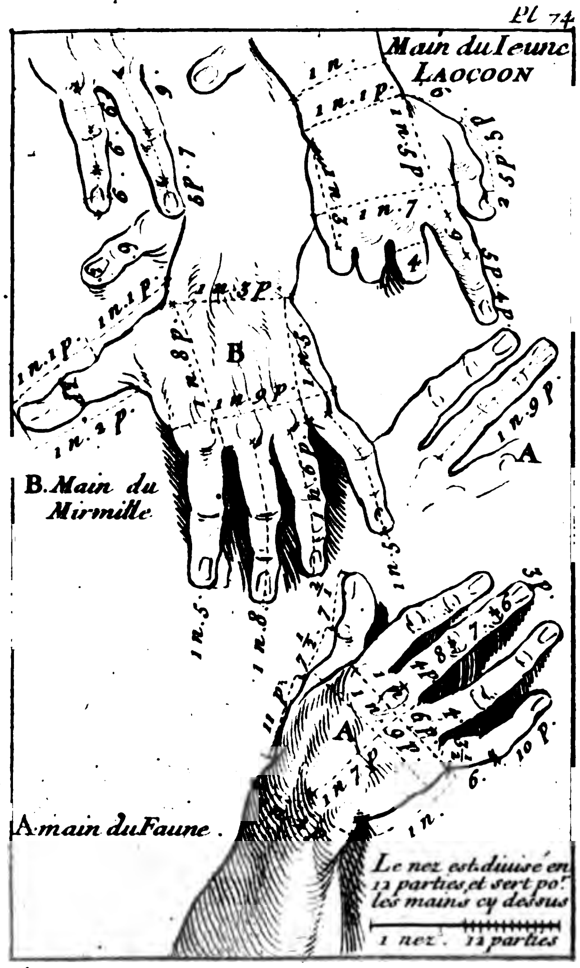
Pl. 70.


LE FAUNE DE BORGHESE
8 n. 3 p 1/2
6 n.
5 n. 1 1/2
5 n. 1.
5 n. 4 1/2
2 n. 5.
1 n. 3 p.
1 n. 5 p.
1 n. 3 1/2
2. nez
1 n. 3 p 1/2

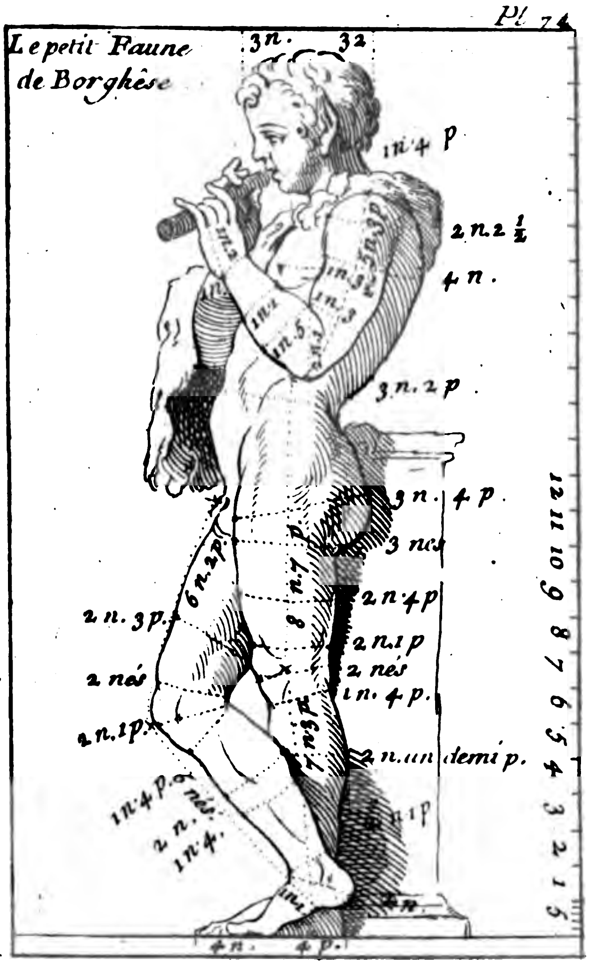
Pl. 70.


LE FAUNE
7 n. 4 p 1/2
3 n. 4
4 n. 1 p.
1 n. 4 1/2
5 n. 4 p 1/2
2 n. 5 p.
2 n. 1 p.
1 n. 4 p. 1/2
1 n. 3 p.
1 n. 3.
1 n. 2.
1 n. 5
3 nez
6
9
12
15

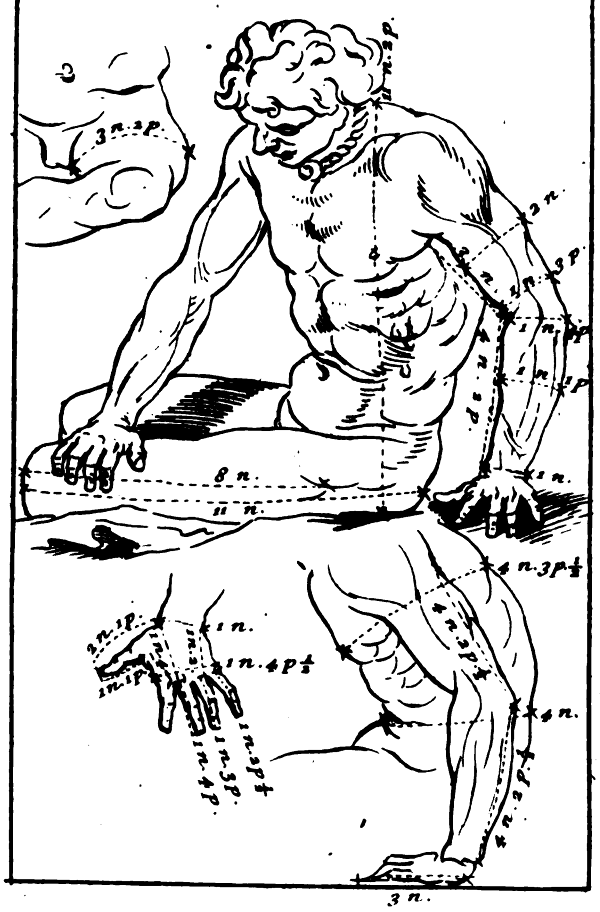
Pl 74


Main du Ieune LAOCOON
B. Main du Mirmille
A main du Faune
Le nez est diuisé en 12 parties, et sert po.r les mains cy dessus
1 nez. 12 parties

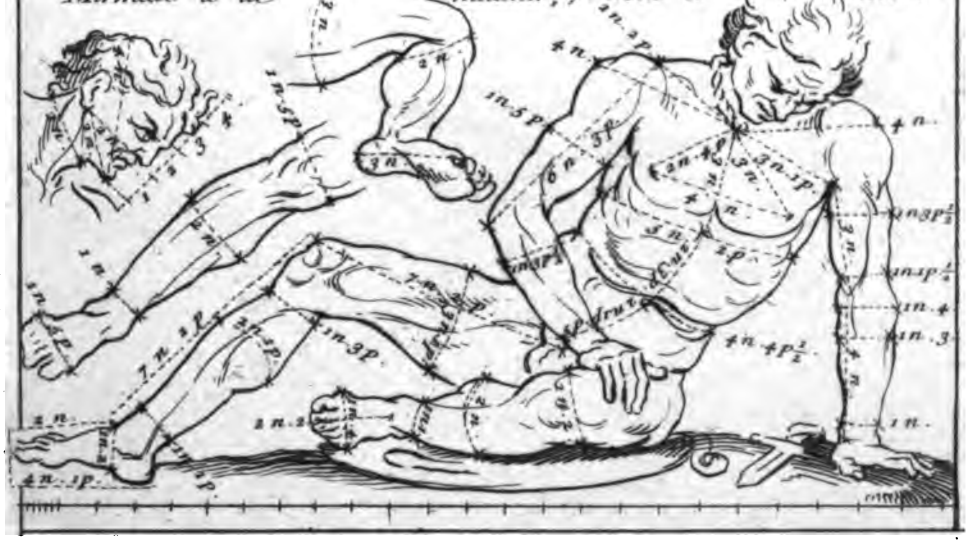
Pl 74


Le petit Faune de Borghêse
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 5

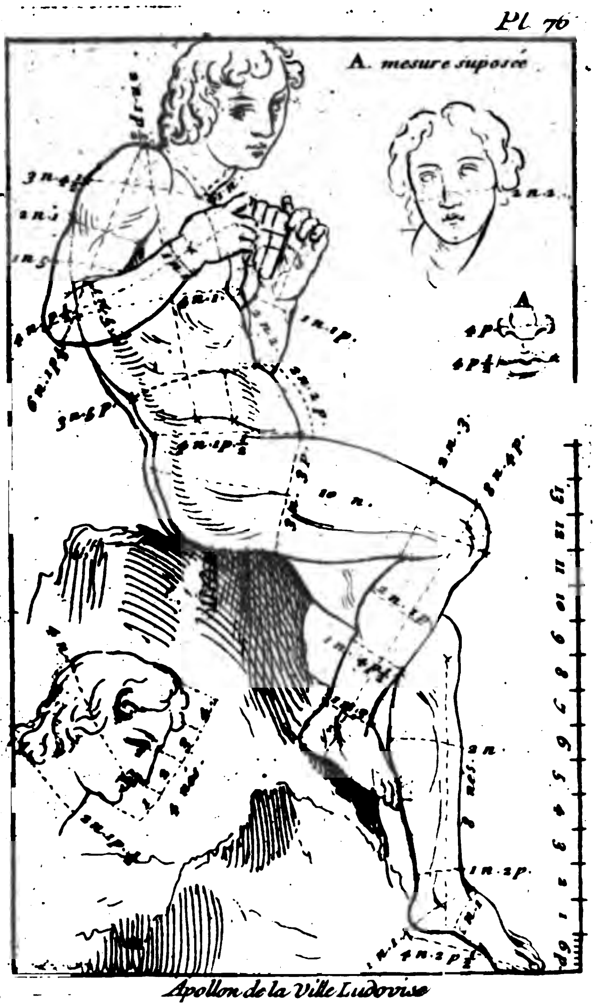
Autre veuë de Mirmille.



Mirmille a de hauteur, 7. testes et demie.

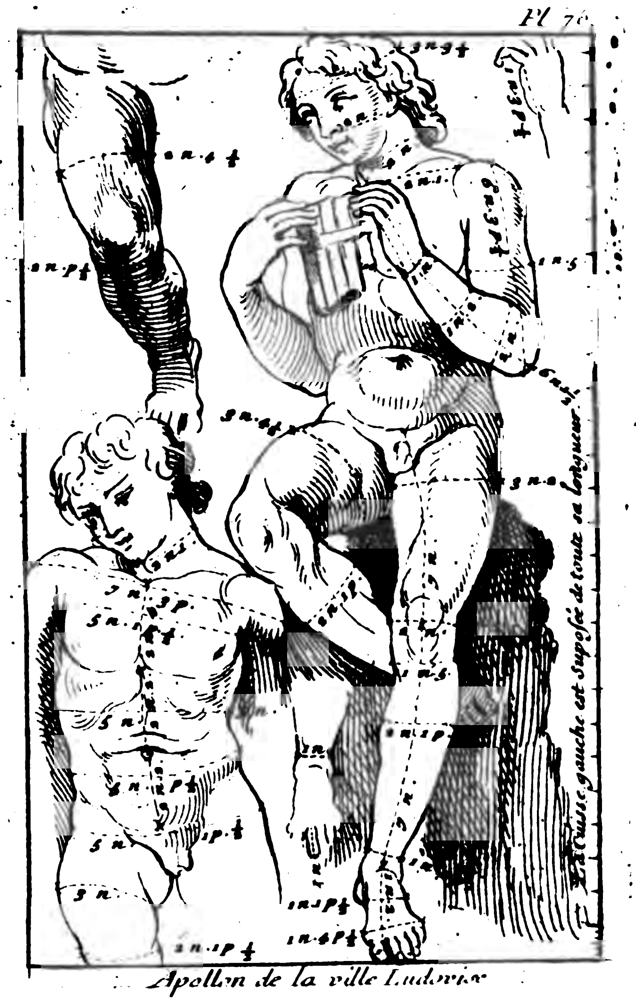


Pl. 76



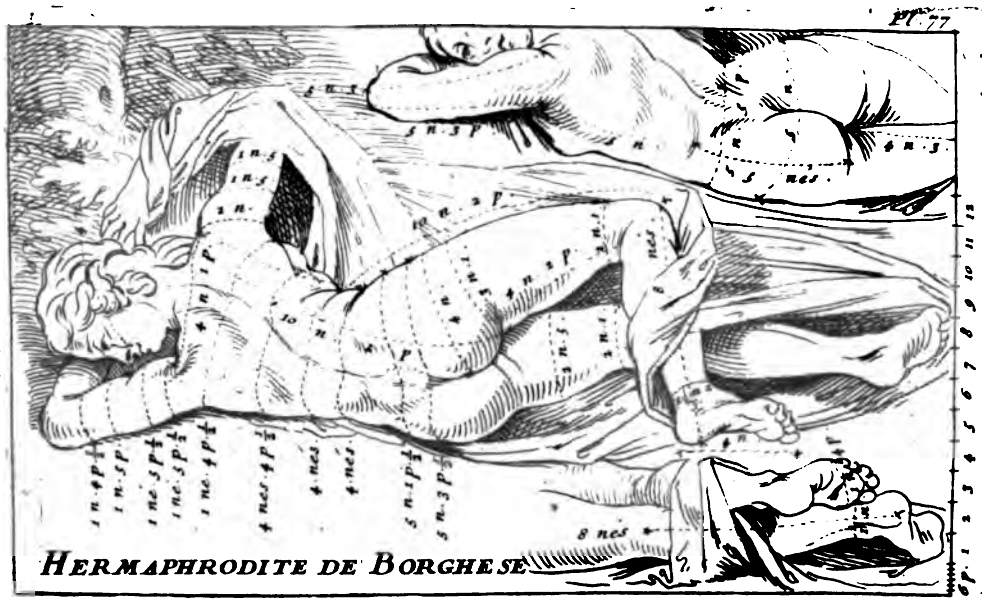
Apollon de la Ville Ludovise

Pl. 76



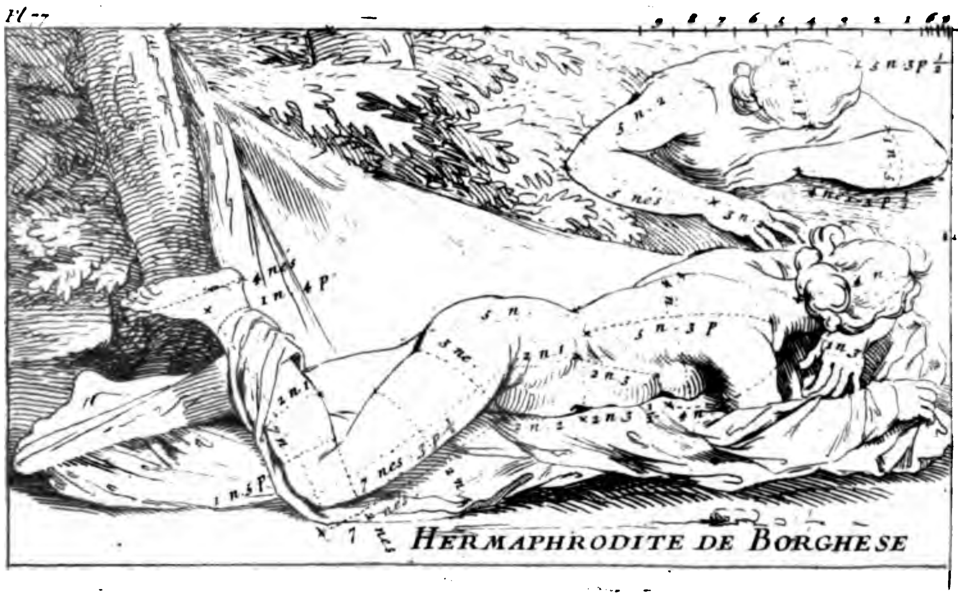
Apollon de la ville Ludovise

Pl. 77



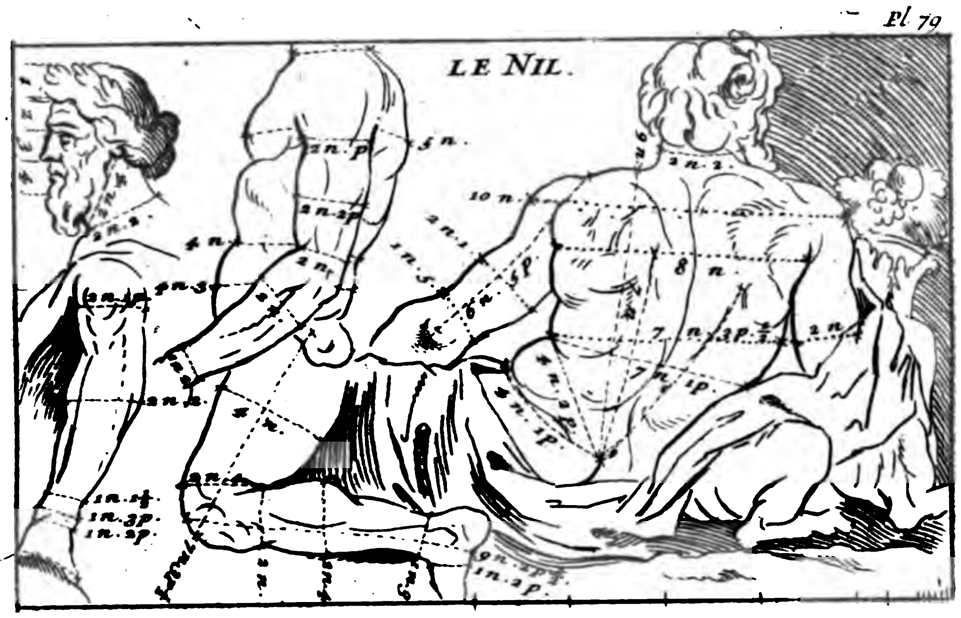
HERMAPHRODITE DE BORGHESE

Pl. 77



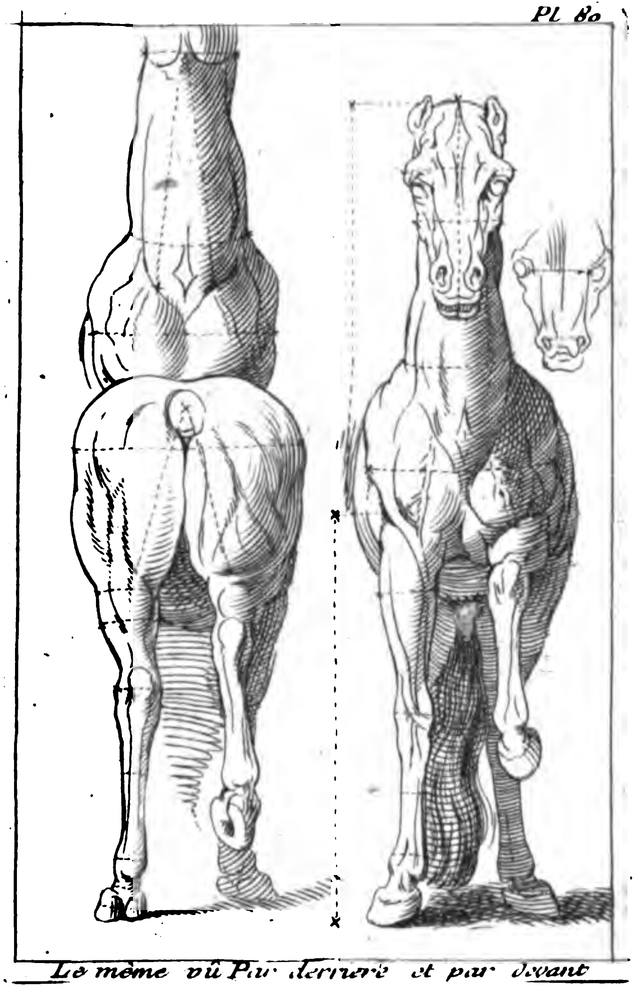
HERMAPHRODITE DE BORGHESE

Pl. 79



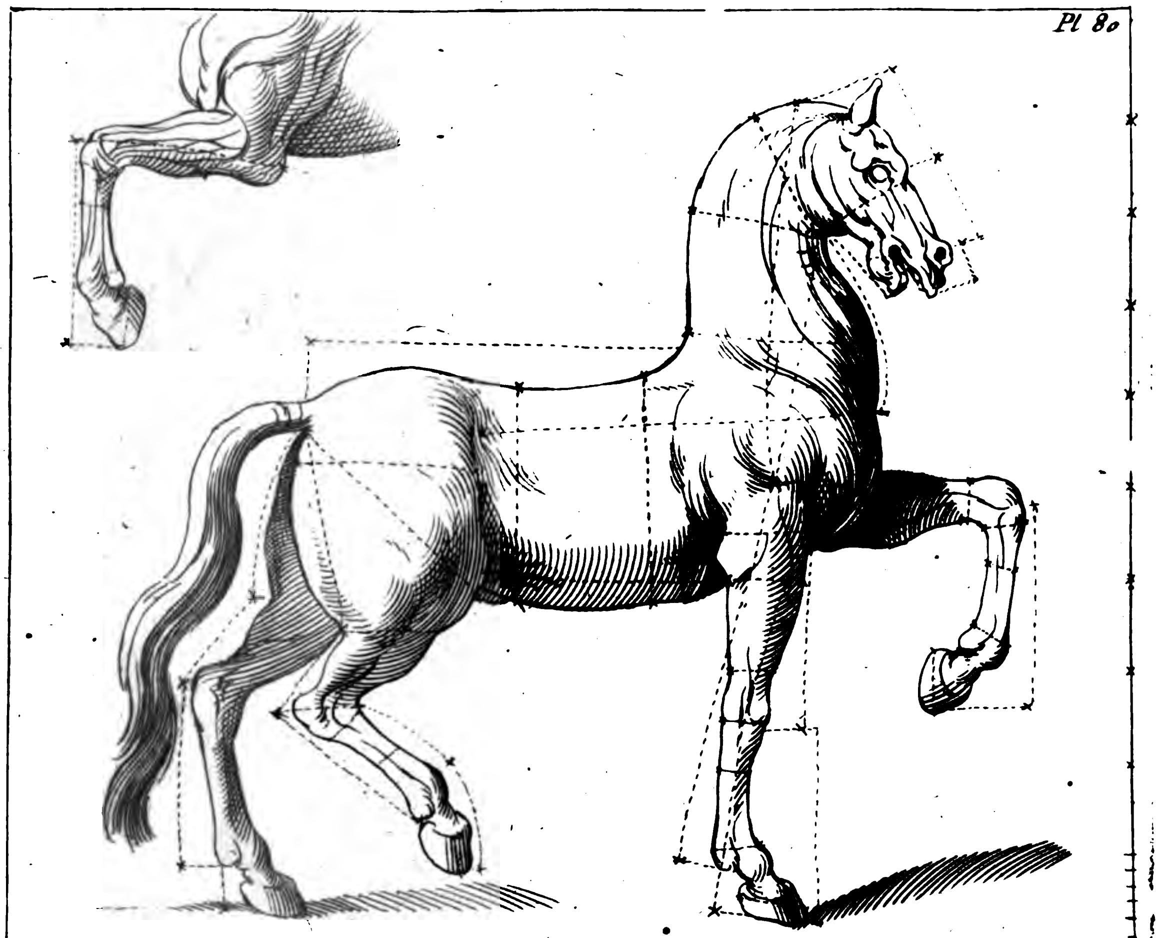
Pl. 79

Pl. 80.

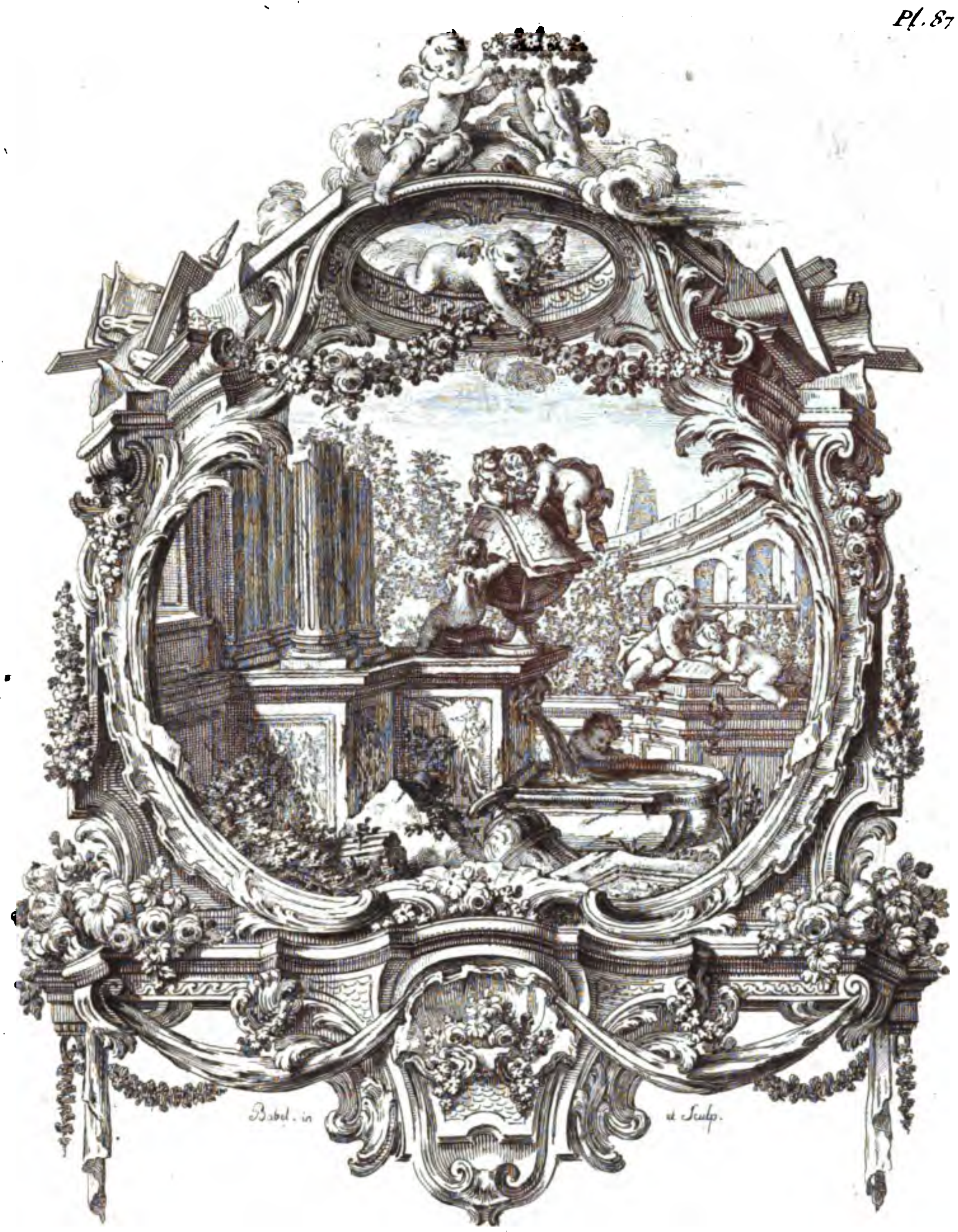


Le même vû Par derrière et par devant

Pl. 80

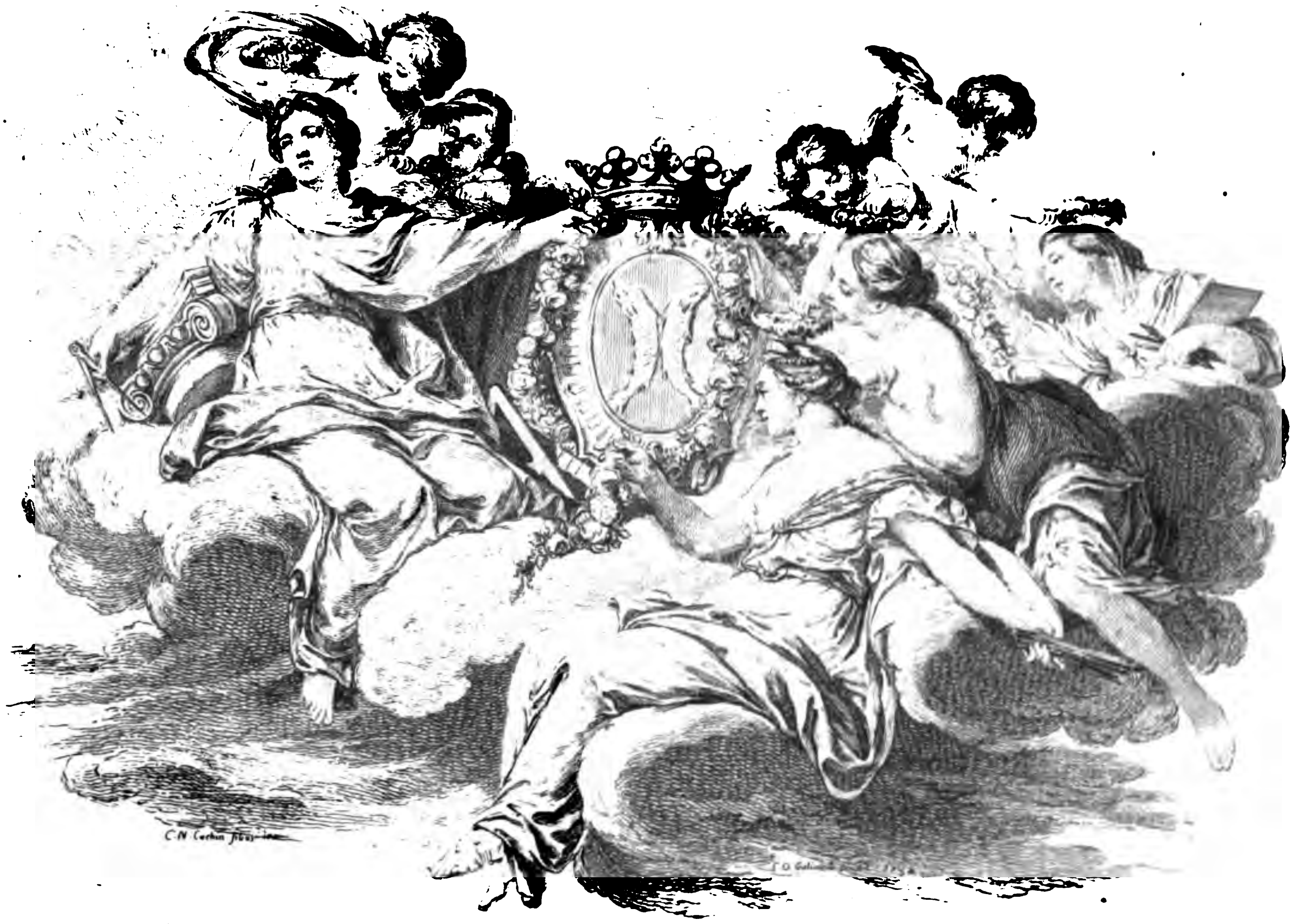


Le petit Cheval ecorché de la ville Mattei, vû de coté


Babel. in
et Sculp.

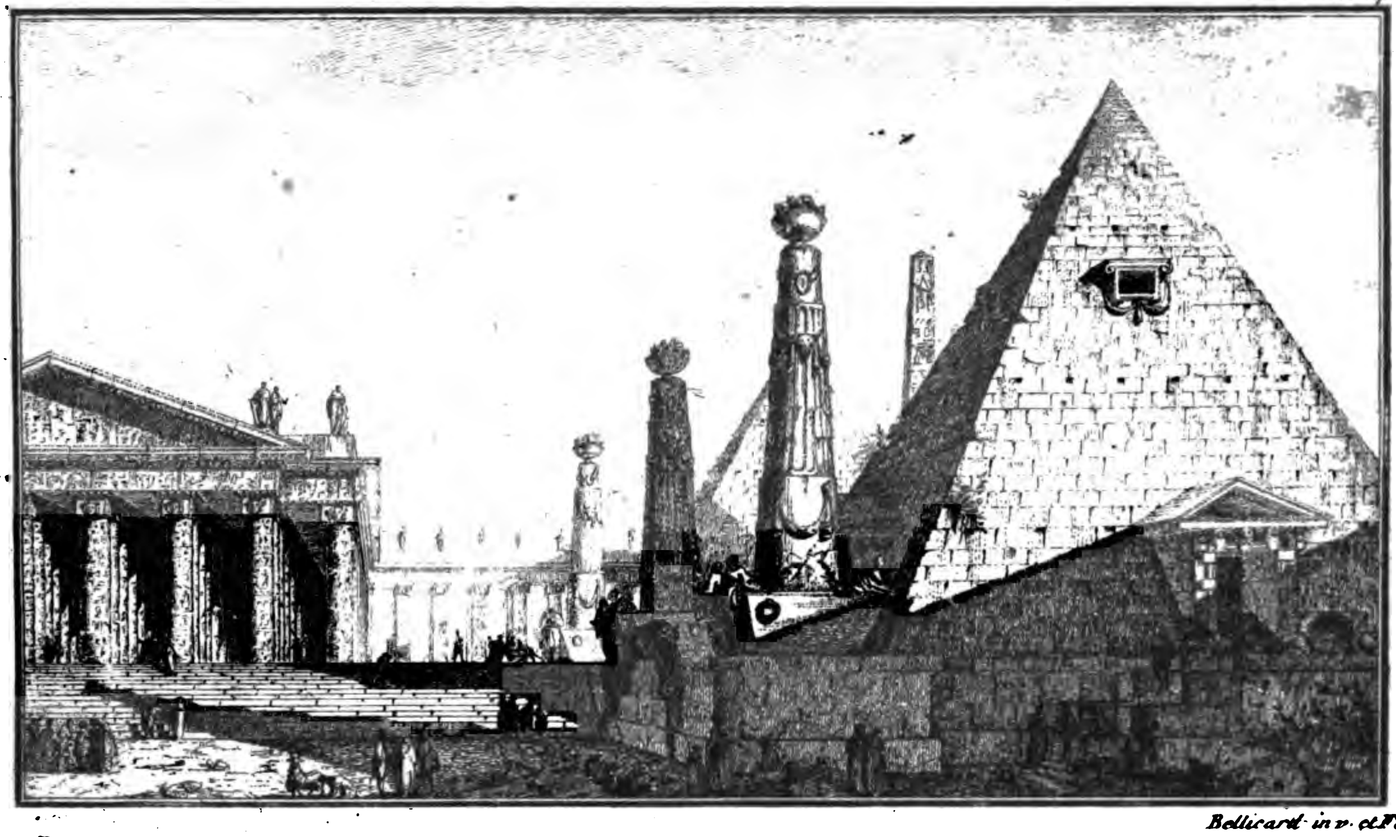
87

Pl. 83.



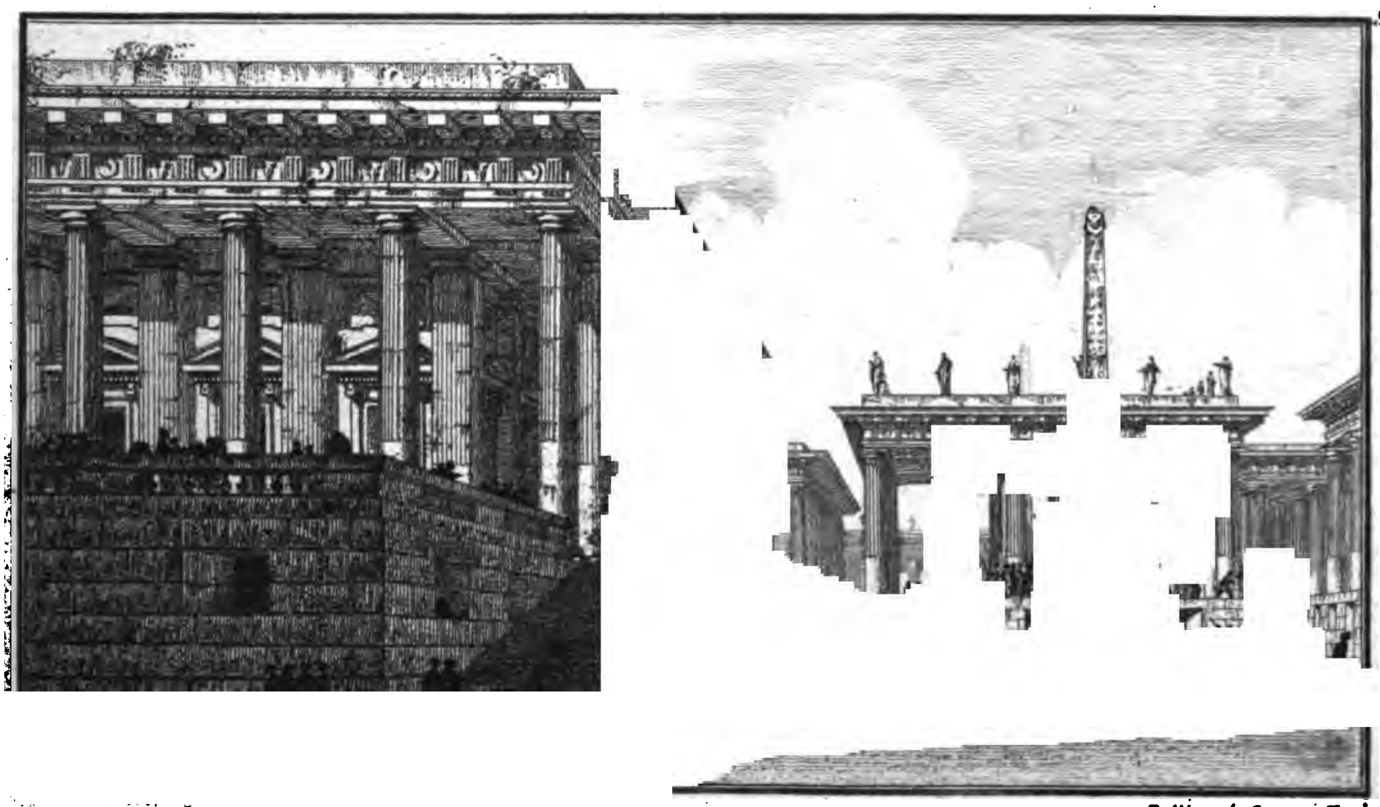
Pl. 83

Pl. 84.



Bellicard inv. et Fec.

84

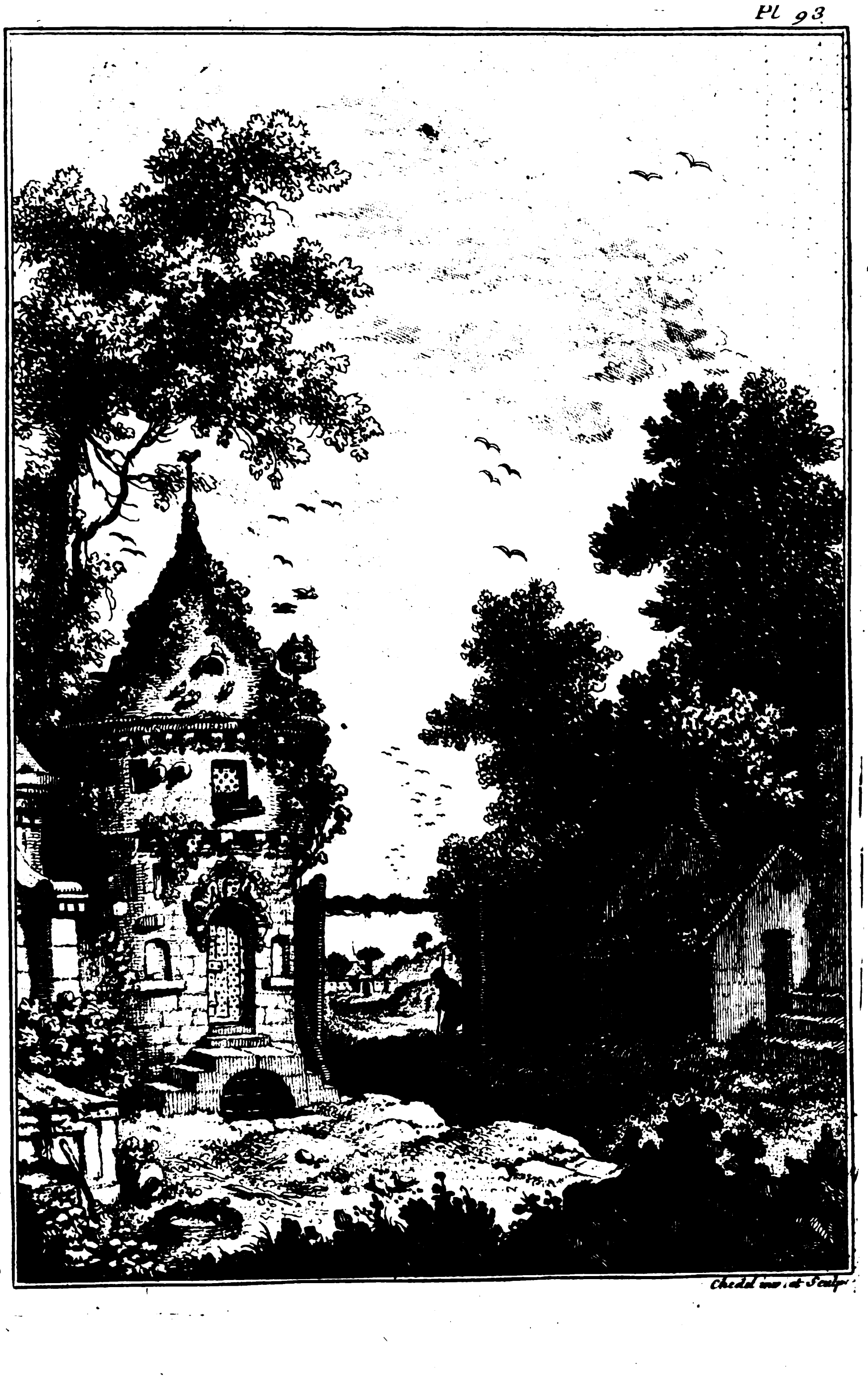


Bellicard Inv. et Fec.

Fin
des Devis

85
Babl. in et. Sculp.

Pl. 93



Chedel inv. et Sculp.

Pl 94

Pl. 96.

Laurent delin. et Sculpsit

Pl. 97.

F. Boucher delin. Laurent Sculp.

Pl.98

F. Boucher delin. Laurent Sculpsit.

A Perelle delin et Sculpsit

Pl 94

E2 JOM LCN 11961777 RBS